جمال قطب



جزء خاص عن مدارس النقد الفنى

دار مصر للطباعة
٣٧ ش كامل صدقى - القاهرة
ص ب ١٦ - الفجالة





عندما هممت بإعداد المادة العلمية لهذا الكتاب وما يدعمها من التوثيق الفنى المصور ، وجدت نفسى غارقا وسط العشرات من الكتب والمراجع الموسوعية المتخصصة التى تتناول الفن الحديث من شتى جوانبه الفكرية والتقنية.. وغالبيتها العظمى باللغات الأجنبية المتخمة بالآلاف من المصطلحات والأسماء والمسميات والآراء الفلسفية المتوافقة حينا ، والمتباينة فى أغلب الأحيان .. وهذه هي سمة المؤلفات الفنية التى تلعب فيها النسبية والرؤى الذاتية الدور الرئيسى فى التحليل والتقييم ... وبين شقى الرحى ، يدور الإنسان فى جولات مكوكية بين الرأى والرأى الآخر ، ليستخلص النتائج التى تدور فى حلقات متشابكة لا متناهية.

ومن هذا الكم الهائل من المؤلفات الفنية الغربية ، نتبين مدى التواصل الثقافى الذى لم ينقطع يوما فى العصر الحديث فى الفكر الغربى .. وكانت المحصلة الدائبة .. سيلا منهمرا من المؤلفات والأبحاث التى تعمر بها المكتبة العالمية مع مطلع كل يوم جديد .

ولا شك أن نشر مثل هذه الموسوعات الفنية ــ بكل

متطلباتها العلمية والمادية والتقنية ــ باللغة العربية وبالشكل الأنيق الذى يليق بالفنون الجميلة .. يحتاج إلى استعداد ثقافى ومادى ومعنوى خاص .. يحيل هذه الثقافات الرفيعة إلى هدف استراتيجى عادة ما يخرج عن الإمكانات والطاقات الفردية ، ليُصبح مسئولية عامة يجدر أن تتكفل بها الهيئات الثقافية الرسمية . ولكننا ــ على أية حال ــ وبتوفيق من الله ، ثم بتضافر الجهود المخلصة ، من المؤلف والناشر ، تخرج هذه السلسلة الفنية الموسوعية بالشكل المشرف الذى يتفق مع غاياتنا وأهدافنا الخيرة ، إسهامًا فى دعم الثقافة والمعارف الفنية فى أمتنا العربية .

وقد صدر من الموسوعة الفنية خمسة كتب هى : الفن والحرب ــ روائع الفن العالمى ــ أشهر الرسامين والموسيقيين ــ الملهمات فى الفن والتاريخ ــ وملهمات المشاهير .

وهذا هو الكتاب السادس .. بفكره التحليلى الخاص ، وبما يتفق مع ما يتناوله من تعقيدات الفن الحديث والنزعات المعاصرة ، والاختلافات الفلسفية فى الرؤية والتفسير والتقييم . ولننظر إلى المتعلمين والمثقفين فى بلادنا بصفة عامة :



ن نكون مغالين إذا قلنا إن خاصة الخاصة من مثقفينا ، هم الذين يُعنون بالفنون التشكيلية وأبحاثها المتعمقة . فإذا كانت أعداد المثقفين ــ ولا أقول المتعلمين ــ فى عالمنا العربي متواضعة ، فما بالنا بالندرة التى تقبل على مثل هذه المؤلفات المتخصصة !

ولذلك ، كان نهجنا فى مؤلفنا هذا وسطا بين المعلومات المحققة الميسرة والبحث الجاد المتعمق ، ابتغاءً لتحقيق هدفين :

أولهما .. اتساع المساحة الثقافية لتشمل جموع الدارسين والمتذوقين والمثقفين بصفة عامة .

وثانيهما .. إلقاء المزيد من الضوء النافذ لاستطلاع ما تحت السطح من الدراسات الضحلة التى نتداولها فى مجالات إعلامية ، والكشف عن مقومات متاحة لإمكانية البحث الجاد عند الصفوة من الفنانين والباحثين والنقاد الذين يتطلعون إلى استجلاء الطريق إلى عالم المعارف الجادة الراقية .

• جمال قطب •

نحن والفن الغربي .. وإطلالة على تاريخنا الحديث

يرجع اهتمامنا بالفن الغربى الحديث لأنه المنهل الذى أتيح لنا مع بداية « نهضتنا » العربية الفنية الحديثة، التى بدأت تظهر على أرضنا فى أوائل القرن العشرين ، لنطوى بذلك صفحات الأمجاد والتراث الماضى — فرعونيا وقبطيا وإسلاميا — ولنخط صفحة جديدة ننهج فيها النهج الغربى والنزعات المستحدثة المستجلبة والمهاجرة من الشمال استعمارا واقتدارا علينا، أو استحسانا وانبهارا بطبيعتنا ، أو ملئًا لفراغ فنى وجدانى فرض علينا منذ زمن طويل ، أو إسهامًا فى فن حديث يتمرد على المحلية والإقليمية ويندمج فى تفاعل إنسانى مع وحدة الفكر العالمى الحديث .

وإليكم القصة :

فى أوائل القرن السادس عشر ، وبينما كان العصر الذهبى للنهضة الفنية الأوروبية وكانت متمركزة فى إيطاليا لتعلن عن قمة العطاء العبقري للفنانين العظام هناك ، بل لتألق العبقريات الشاملة فى شتى فروع الفكر الإنساني آنذاك ، فى تلك الفترة ذاتها شهدت مصر انتكاسة دامية فى روحها المبدعة وريادتها الفكرية فى المنطقة العربية ؛ ففى عام ١٥١٧[1] غزا بلادنا السلطان سليم الأول فى هجمة عثمانية شرسة حطمت دولة المماليك ، واقتلعت جذورنا الفنية الضاربة فى وجدان الأمة الإسلامية منذ الفتح الإسلامى وحتى تاريخ ذلك الغزو الهجمى ، حيث جمع الغازى العثمانى خيرة الفنانين والحرفيين وشحنهم كغنائم حرب إلى اسطنبول، وكان عددهم نحو ألف وثمانمائة كما ذكر محمد بن إياس فى كتابه « بدائع الزهور فى وقائع الدهور » بل أن سليم الأول تمادى فى غيّه ، ولم يخرج من مصر إلا ومعه ألف جمل محمد بالذهب والفضة والتحف الفنية التى أبدعها الفنانون المصريون على مدى القرون السابقة .

وبهذا النهب ، أفرغ البلاد من مُبتدعاتها وفنونها الرفيعة ، واندثرت أكثر من خمسين حرفة فنية مما اشتهرت به القاهرة وقتها بين المدائن الإسلامية ، فضلاً عن انقطاع التواصل الحضارى طوال ثلاثة قرون حالكة تحت الحكم التركى الذى فرض ذوقه السقيم على ما تبقى من بعض الفنون المتناثرة والاجتهادات الفردية هنا وهناك .

وبالرغم من هذا الكبت الوجداني حاول الفنان المصرى أن يثبت ذاته ، بمصورات عربية شعبية محدودة الأثر .. فلم تستطع هذه المحاولات أن تصنع مدرسة فنية أو أن تصوغ حلقة اتصال بالماضى العريق الذى اندثرت لآلئه تحت أقدام الغزاة !

---

(١) السلطان سليم الأول (١٤٧٠ — ١٥٢٠) المعروف باسم السلطان سليم الياووز هو ابن السلطان بايزيد الثاني ابن السلطان محمد الفاتح الذى أسقط الدولة البيزنطية . غزا مصر عام ١٥١٦ ، ففى ٢٤ أغسطس هزم المماليك فى معركة « مرج دابق » ثم اتجه إلى كل من سوريا ولبنان وفلسطين ففتحها . وبعدها اتجه ثانية إلى مصر وعبر صحراء سيناء فى ١٣ يوما وهزم المماليك مرة ثانية يوم ٢٢ يناير ١٥١٧ فى معركة « الريدانية » واستولى على القاهرة .



السلطان سليم الأول أو
« سليم الياووز »
(١٤٧٠ ـ ١٥٢٠)



لوحة للفنان هـ . وليدا
H.Wilda
رسمها عام ١٨٨٤ حينما وصلت حركة الاستشراق الفني إلى ذروتها في القاهرة . وتبين اللوحة طابع الحياة المصرية التقليدي الذي ساد البلاد حتى أواخر القرن التاسع عشر .

وبهذا ، ركن الإبداع المصرى إلى سكنة يائسة كانت بمثابة غفوة طويلة ، على أمل أن يعقبها يقظة مفاجئة تعيد الحياة والحيوية إلى حركة الفن فى مصر ؟ وأتت هذه اليقظة فى عام ١٧٩٨ مع هدير العجلات وسنابك الخيل ودوى القنابل والمدافع فى أثناء الحملة الفرنسية . ولم يكن الغزو الفرنسى كله قهرا ودمارا ، ولكنه فى جانبه الآخر ، كان إبهارًا لعقول المصريين ، بما حمله من اختراعات وابتكارات وفنون واكتشافات مثيرة ، لم يعهدها الناس من قبل . ولنقرأ ما كتبه الجبرتى عن الفن والفنانين الفرنسيين فى تلك الفترة إذ يقول : «.. وأفردوا لجماعة منهم بيت إبراهيم كتخدا السنارى، وهم المصورون لكل شىء ، ومنهم ريجو وهو يصور الآدميين تصويرا يظن من يراه أنه بارز فى الفراغ مجسم يكاد ينطق .. حتى أنه صور صورة المشايخ كل واحد على حدته فى دائرته ، وكذلك غيرهم من الأعيان ، وعلقوا ذلك فى بعض مجالس صارى عسكر . وآخر فى مكان آخر يصور الحيوانات والحشرات ، وآخر يصور الأسماك والحيتان بأنواعها ... » !

وهكذا بدأ عصر الإبهار والدهشة فى نفوس المصريين ، فرنت أبصارهم إلى تلك المستحدثات التى لم يألفوا مثلها من قبل . وتطلعوا إلى اكتشاف مواهبهم وقدراتهم تأهبا للإسهام فى هذا السباق الحضارى ولو بالمحاكاة والتقليد .

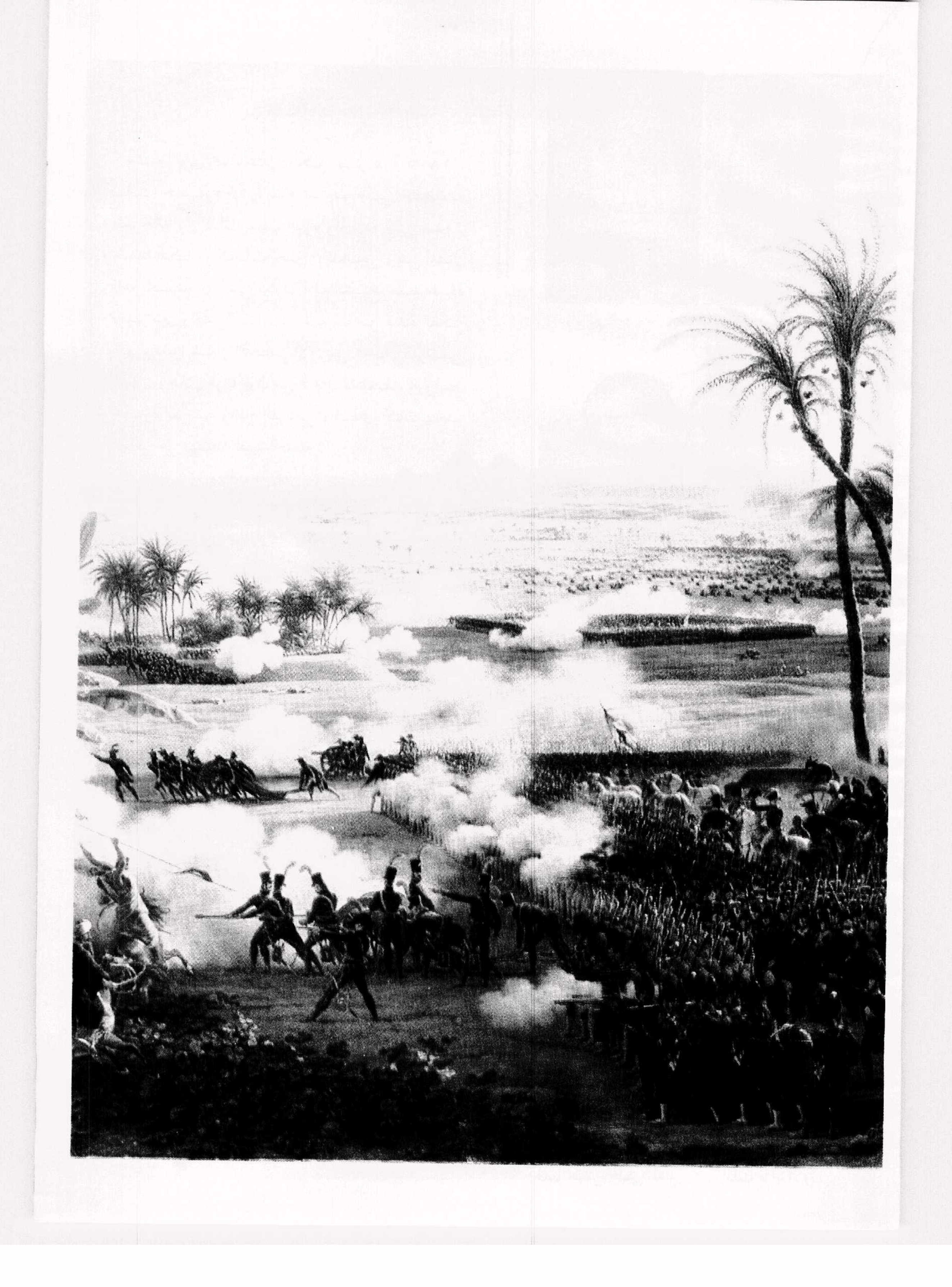
وأمعن الفرنسيون فى تأكيد تفوقهم الثقافى كقادة للعلوم والفنون الرفيعة ودعاة للتحضر والتفتح على العالم الجديد ..

وطويت صفحة أخرى من تاريخ الحملة الفرنسية بوجهيها : الأطماع الاستعمارية والثقافات الإنسانية. فالوجه الأول زاخر بالكر والفر والدماء والدمار ، يُقابله استنهاض للشعور الوطنى من الشعب المصرى الذى رفض الخضوع وكافح وقاوم حتى رحل الغزاة . أما الجانب الآخر فهو الأبقى والأخلد ، وما زالت تأثيراته الفكرية ماثلة أمام بصائرنا وأبصارنا حتى اليوم .

فكان للفنون والمبتكرات الفرنسية مفعول السحر فى نفوس المصريين طوال القرن التاسع عشر .

وإذا كانت لعبة الحرب والسياسة وخطط الغزو الفرنسى فى تطويق الإنجليز — عدوهم الأكبر — والوصول إلى الهند — وهى درة التاج فى إمبراطوريتهم التى لا تغرب عنها الشمس ، وذلك عن طريق مصر . إلا أن هذا الغزو لبلادنا لم تكتمل حلقاته للمقاومة العنيدة للشعب المصرى ، وكذلك لأسباب سياسية وأحداث كبرى دارت رحاها على الأرض الفرنسية .. ولم يبق لنا من حملتهم إلا إبداعاتهم واكتشافاتهم وموسوعاتهم العلمية ، التى كانت بمثابة ديوان ثقافى ومهرجان فنى ترك بصماته فى أروقة المتاحف ومجمعات التراث والمكتبات العالمية حتى يومنا هذا .

هكذا كانت بداية التغريب (النقل عن فنون الغرب) فى الفن المصرى متزامنة مع بداية الاستيعاب لحضارة العالم الجديد الذى وفد إلينا فجأة بعد سبات عميق !

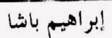


وعندما تولى محمد على حكم مصر عام ١٨٠٥ ، كانت الحضارة الأوروبية تسيطر على مخططاته وطموحاته ، وكذلك سلك أبناؤه وأحفاده من بعده . وحسبنا أفكار وكتابات جيل الاندهاش ، من أمثال رفاعة الطهطاوى وعلى مبارك ، ثم الشيخ محمد عبده وقاسم أمين ولطفى السيد .. وغيرهم من قادة الفكر الذين رفعوا شعار التحضر الأوربى عامة والفرنسى بخاصة . وخلال قرابة قرن من الزمان تدعمت الروابط بالحضارة الفرنسية والفن الفرنسى ، الذى كان نهجنا الإبداعي فى نهضتنا الفنية الحديثة .

حركة الاستشراق الفنى

وصار الفن الفرنسى الوافد علينا بمثابة حجر الأساس لبناء النهضة الفنية الحديثة . وكان من الصعب أن يشرع المصريون فى ممارسة المدارس الفنية والنزعات الأوروبية التى انبثقت من باريس طوال القرن التاسع عشر بمستوياتها الراقية . بدون دراسات أكاديمية .. بل ظلت تأثيرات التأمل والانبهار والاستيعاب تسيطر على حواسهم ، وهم يشهدون التحولات المتتالية التى شهدتها القاهرة بعد رحيل الحملة الفرنسية حتى أوائل القرن العشرين . وهكذا ظل الفراغ الفنى فى الإبداع الوطنى .. سائدا طوال القرن التاسع عشر — وإن تغيرت ظروفه وتطلعاته ومؤثراته عن ذى قبل — وحل محله فن أجنبى مستجلب فيما يعرف باسم Orientalism أى الفنون الغربية التى استمدت موضوعاتها وإلهاماتها من بلادنا الشرقية .. حيث عمرت القاهرة والإسكندرية وبعض المدن الأخرى بالعشرات من الفنانين الأجانب الذين استمرءوا الإقامة بيننا ، منهمكين فى إبداعاتهم التى تصور حياتنا وعاداتنا وتقاليدنا وجماليات طبيعتنا الدافئة — تلك الطبيعة التى يفتقدونها فى بلادهم — حتى صارت جماليات الشرق إلهاما وإبهارا لقرائحهم وعبقرياتهم !





إبراهيم باشا — عباس باشا الأول



سعيد باشا



الخديو إسماعيل



الخديو توفيق



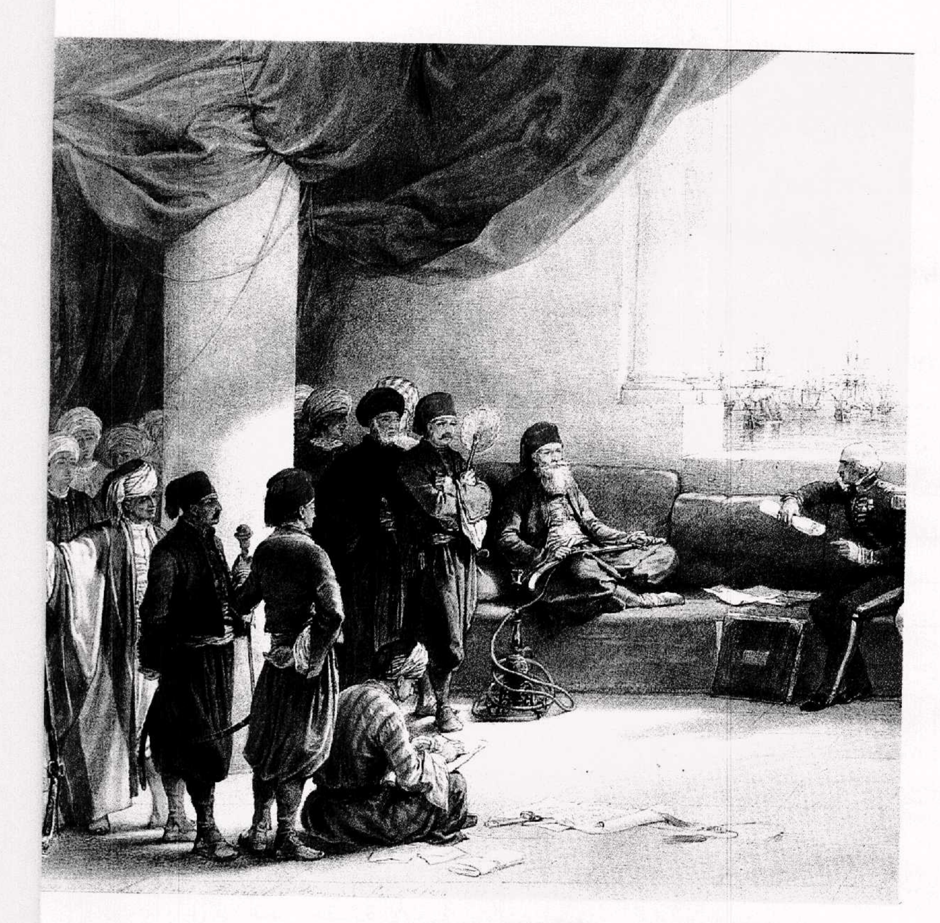
السلطان حسين كامل



الخديو عباس حلمى الثاني



الملك فؤاد الأول



لوحة من الحفر الملون رسمها الفنان دافيد روبرتس عام ١٨٣٨



الاحتفالات الأسطورية التى أقامها الخديو إسماعيل بمناسبة افتتاح قناة السويس عام ١٨٦٩ ، وكانت مهرجانا فنيا تبارى فيه الفنانون الغربيون بإبداعاتهم التى ألهبت مشاعر فناني العالم أجمع بإبهاراتها الشرقية المثيرة .

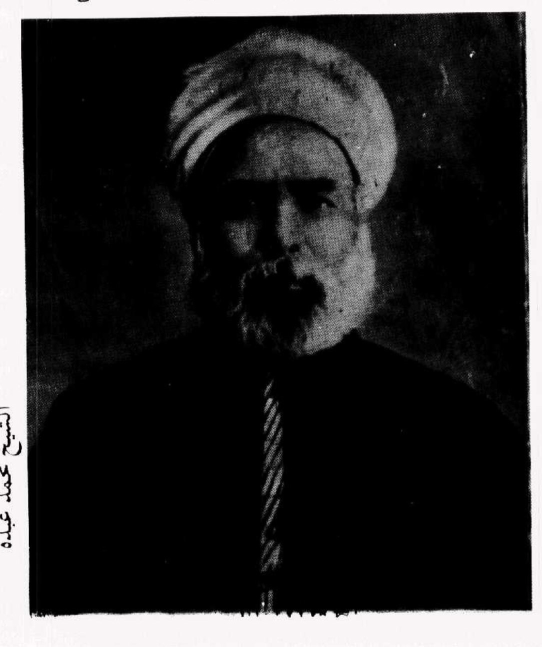
وقد استعرضت بإسهاب فى كتبى السابقة : روائع الفن العالمي — الفن والحرب — الملهمات .. حركة الاستشراق الفنى وظروفها ومؤثراتها منذ الحروب الصليبية ، مرورا بترجمة المؤلف الفرنسى أنطوان جالان لقصص ألف ليلة وليلة ، ورحلات المستكشفين والحملة الفرنسية بعلمائها وفنانيها العظام وما تلا ذلك من استيطان الكثيرين منهم فى بلادنا حبا وإيثارا واستلهاما لجماليات الشرق وطبيعته الخلابة .. ثم افتتاح قناة السويس عام ١٨٦٩ والمهرجانات الأسطورية التى أقامها الخديوى إسماعيل .. والتى كانت بمثابة إعلام متألق ترددت أصداؤه فى العالم أجمع ، ليوقظ وجدان الفنانين الأوروبيين ويلهب خيالاتهم كدعوة ونداء لكى يتوجهوا إلى القاهرة ..

وإذا أضفنا إلى كل هذه الأسباب تطلعات أسرة محمد على إلى تقليد الحضارة الفرنسية ، وتوالى البعثات الدراسية إلى باريس ، والعمل على التجمّل فى عيون الوافدين من الشمال ، وكذلك استقدام فنانيهم لتزيين القصور وإضفاء لمسات الجمال على مرافق الحياة الأرستقراطية في القاهرة والإسكندرية ، من كل ذلك .. وجدنا أن مصر الحديثة مقبلة على عصر مشدود برباط وثيق فى عجلة الحضارة الأوربية .. ومنسلخ من تواصل التراث والطابع الإسلامى الذى كانت لنا فيه الريادة منذ العصر العباسى وحتى آخر عصر دولة المماليك ، قبل الهجمة العثمانية التى تحدثنا عنها .

وبالفعل ، زخرت القاهرة بالمئات من الفنانين المستشرقين ، وأقاموا لأنفسهم أحياء كاملة على غرار حى مونمارتر وموبارناس فى باريس .. ومن الجدير بالذكر أن الشعب فى مجمله وبكافة طبقاته لم ينظر إلى هذه الحركة المتفرنجة من الفن الغربى إلا بنفس نظرته إلى مهرجانات قناة السويس وافتتاح دار الأوبرا وروادها الأرستقراطيين من الأسرة المالكة ومن الأجانب ، وكأن الأمر لا يعنيهم من قريب أو بعيد ، لأنها أمور غريبة عليهم لم يعتادوها ولم يتربّوا عليها ولم يتدربوا على تذوّقها .. أى أنها وقف على الحكام وضيوفهم الأجانب . وبالتالى ظل هذا الفن الشمالى الوافد وممارسوه من الأجانب ومتذوقوه من الطبقة الأرستقراطية فى دائرة مغلقة ، ليست لها أى طموحات فى نشره أبعد من حدود هذه الدائرة .

وظل الحال على ما هو عليه حتى نهاية الثورة العرابية.. تلك النهاية المأساوية التى وضعت البلاد تحت الاحتلال الإنجليزى عام ١٨٨٢ . وهنا بدأ المفكرون والمصلحون فى الاهتمام بالإنسان المصرى وبقضاياه الإنسانية . فى التعليم والثقافة والاقتصاد ، وحظيت الفنون الجميلة بالمزيد من العناية والتنويه فى كتابات قاسم أمين ولطفى السيد ومحمد عبده .. ولننظر إلى ما كتبه الشيخ محمد عبده فى هذا المجال :

« إن الرسم ضرب من الشعر يرى ولا يسمع . إن هذه الرسوم والتماثيل قد حفظت من أحوال الأشخاص فى الشئون المختلفة ، ومن أحوال الجماعات فى المواقع المتنوعة ، ما يستحق به أن يسمى (ديوان الهيئات والأحوال البشرية) ، يصورون الإنسان أو الحيوان فى حال الفرح والرضا ، والطمأنينة والتسليم . وهذه المعانى المدرجة من هذه الألفاظ المتقاربة لا يسهل عليك تمييز بعضها عن بعض ، ولكنك تنظر فى رسوم مختلفة فتجد الفرق ظاهرا وباهرا . يصورونه مثلا فى حالة


الشيخ محمد عبده



الفزع والجزع والخوف والخشية ، والجزع والفزع مختلفان فى المعنى ، ولم أجمعهما هنا طمعًا فى جمع عينين فى سطر واحد بل لأنهما مختلفان حقيقة ، ولكنك ربما يقتصر ذهنك على تحديد الفرق بينهما وبين الخوف والخشية ، ولا يسهل عليك أن تعرف متى يكون الفزع ومتى يكون الجزع ، وما هى الهيئة التى يكون عليها الشخص فى هذه الصورة أو تلك ... أما إذا نظرت إلى الرسم ـ وهو الشعر الساكن ـ فإنك تجد الحقيقة بارزة تتمتع بها نفسك ، كما يتلذذ بالنظر فيها حسك »[١] .

بهذا الرأى القاطع المتعاطف مع الفن ، نرى أن الإمام محمد عبده ـ المرجع الإسلامى على رأس الدولة المصرية ـ يدافع عن الفنون فيقول أيضا :

« إن الراسم قد رسم ، والفائدة محققة لا نزاع فيها ، ومعنى العبادة وتعظيم التمثال أو الصورة قد محى من الأذهان ، وبالجملة يغلب على ظنى أن الشريعة الإسلامية أبعد من أن تحرم وسيلة من أفضل وسائل العلم بعد أن تحقق أنه لا خطر منها على الدين ، لا من جهة العقيدة ولا من جهة العمل » !

وهكذا بدأت حركة إصلاحية فكرية شعبية حقيقية.. ولم يعد الفن وقفا على الأجانب والطبقة الأرستقراطية ، فشهد عام ١٩٠٢ أول معرض عام للفنون يرتاده الشعب بجانب الحكام والنبلاء ، وكان ذلك أول الغيث الذى يؤذن بأن ينهمر مستقبلا حتى وإن كانت الأعمال من إبداع الأجانب .. إلا أن ريادة المعارض العامة ـ فى ذاتها ـ دروس فنية وتدريب على التذوق تأهبًا للاقتناء والممارسة !

❖ المدرسة الأولى .. والفن الغربى ❖

فى عام ١٩٠٨ شهدت القاهرة حدثا عظيما غير مسبوق ..

فقد قلنا إن الأسرة المالكة وأمراءها قد دأبوا على استقدام الفنانين الفرنسيين وغيرهم من الأجانب .. وأجزلوا لهم العطاء والتشجيع حتى يستأثروا بإبداعاتهم وإشباع هواياتهم فى التذوق والاقتناء ...

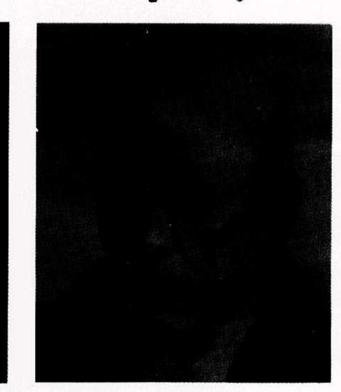
وكان الأمير يوسف كمال معروفا بميوله الفنية .. حتى أن قصوره كانت بمثابة متاحف مصغرة لما تحويه من مقتنيات فنية .. وكان مستشاره وصديقه المثال جيوم لابلان يلح عليه دائما بأن يحذو حذو نبلاء فرنسا ويقيم مدرسة للفنون على غرار المدارس الفرنسية[٢] .. واقتنع الأمير بهذه الفكرة التى تميّزه عن أقرانه من الأمراء.

وبالفعل تم افتتاح أول مدرسة للفنون الجميلة فى أحد قصور يوسف كمال بدرب الجماميز بالجمالية فى ١٢ مايو عام ١٩٠٨ ، يتحمل الأمير كافة نفقاتها



الأمير يوسف كمال بالزى العربى

(١) عن كتاب فجر التصوير المصرى الحديث ـ عز الدين نجيب ـ عن عباس العقاد ـ محمد عبده ص ٣٦٤ .
(٢) أى تحتوى على أربعة أقسام رئيسية هي : النحت ـ التصوير ـ الزخرفة ـ العمارة .



يوسف كامل



أحمد صبرى

أبرز اثنين فى فن التصوير **Painting** من فنانى الرعيل الأول الذى تخرج فى مدرسة الفنون الجميلة وقد انتهج الفنانان النزعة التأثيرية طوال حياتهما.

وكان عام ١٩٠٨ عام يقظة فكرية وتنوير ثقافى شامل ؛ ففى ٢١ ديسمبر من نفس العام افتتح الخديو عباس حلمى الجامعة المصرية القديمة التى كان الأمير فؤاد (قبل أن يصبح ملكًا عام ١٩١٧) رئيسا لمجلس إدارتها[1] ورأينا أن الأمير يوسف كمال ، كان سباقا إلى التبرع لإنشاء الجامعة، تماما كتحمسه فى إنشاء مدرسة الفنون متكفلا بكافة متطلباتها.

واستبشرت المواهب المصرية الكامنة فى نفوس الشعب.. بعد أن صقلتها معارض ومراسم الأجانب المنتشرة فى ربوع القاهرة والإسكندرية ..

فلم يكن غريبا أن يتقدم للالتحاق بهذه المدرسة مائة وسبعون طالبا فى شهر واحد .. وكان طبيعيا ومنطقيا أن يكون مديرها هو المثال الفرنسى مسيو جيوم لابلان ، وباقى أساتذتها من الأجانب ومعظمهم من الفرنسيين وبعض الإيطاليين . بل إن التدريس بها كان يتم باللغتين الفرنسية والإيطالية ! وتخرجت الدفعة الأولى عام١٩١١ بعد ثلاث سنوات من الدراسة الأكاديمية .. قلة منهم من المثالين على رأسهم محمود مختار ، وبعضهم من الزخرفة والعمارة .. أما غالبيتهم العظمى فكانت من المصورين ، منهم يوسف كامل وراغب عياد ومحمد حسن وأحمد صبرى ، وغيرهم من جيل الرواد الذين حملوا رسالة نشر الفن ورعاية المواهب بعد ذلك بين الشباب .

وكان من هذا الرعيل نفسه بعض الموهوبين الآخرين، من أمثال محمود سعيد ومحمد ناجى وجورج صباغ ، وثلاثتهم من رجال القانون لم يقدر لهم أن يلتحقوا بالمدرسة ، فتكفلوا تنمية مواهبهم بالدراسة الفنية فى أوربا على حسابهم الخاص .

ولكن الظاهرة المميزة فى أسلوب هؤلاء الرواد من المصورين .. كانت النزعة التأثيرية التى سادت فرنسا فى الثلث الأخير من القرن التاسع عشر .

---

(١) أعلن قاسم أمين عن قبول الأمير أحمد فؤاد رئاسة الجامعة فى ٣١ يناير ١٩٠٨ . وفى حفل خاص أقامه حسين زايد بك فى عزبته بمديرية المنوفية فى ١٥ إبريل ، انهالت التبرعات لإنشاء الجامعة . وكان التبرع الأكبر لهذا المشروع هو ما أسهم به الأمير يوسف كمال ؛ فقد وقف للجامعة مائة وخمسين فدانا ومبلغا من المال لصيانتها ، واستأجرت الجامعة دار جناكليس (التى تحتلها الجامعة الأمريكية الآن) لتكون مقرا لها ، واحتفل بافتتاحها فى ٢١ ديسمبر ١٩٠٨ فى قاعة « مجلس شورى القوانين » بحضور الخديوى عباس والأمير أحمد فؤاد . وظلت كذلك حتى تبرعت الأميرة فاطمة إسماعيل (١٨٥٣ — ١٩٢٠) بنت الخديوى إسماعيل بجواهرها الخاصة و٦٦١ فدانا لإقامة المبنى الجديد للجامعة ، وقد وضع حجر الأساس لهذا المبنى فى ٣٠ مارس سنة ١٩١٤ على الأرض التى وهبتها الأميرة فاطمة ، بمنطقة الدقى (وزارة الزراعة الآن) فى حفل كبير رأسه الخديوى عباس ، وظل البناء ملكا للجامعة حتى ضمت إلى الحكومة (وزارة المعارف) بمحضر تسليم فى ١٢ ديسمبر سنة ١٩٢٣ ، وعين أحمد لطفى السيد باشا مديرا لها . وكانت الجامعة تتألف من كلية الآداب فقط ، فأضافت الحكومة إليها : الحقوق والطب . وفى عام١٩٣٥ أضافت : الهندسة والزراعة والتجارة والطب البيطرى . وفى عام ١٩٤٦ ضمت إليها دار العلوم لتصبح الكلية الثامنة للجامعة المصرية . أما المبنى الجديد للجامعة (حيث هو الآن) فقد احتفل بوضع الحجر الأساسي له يوم ٧ فبراير عام ١٩٢٨ فى حفل حضره الملك فؤاد ، الذي أضاف الكثير من التوسعات والإنشاءات الجديدة بعد ذلك . وظلت تحمل اسم « الجامعة المصرية » حتى صدر القانون رقم ٢٧ لسنة ١٩٤٠ بتسميتها جامعة فؤاد الأول .



استرخاء .. لوحة من أشهر أعمال أحمد صبرى





لوحتان من أعمال يوسف كامل الأولى : الحمير والبرسيم « زيتية » والثانية: الولد الجالس «بألوان الباستيل»

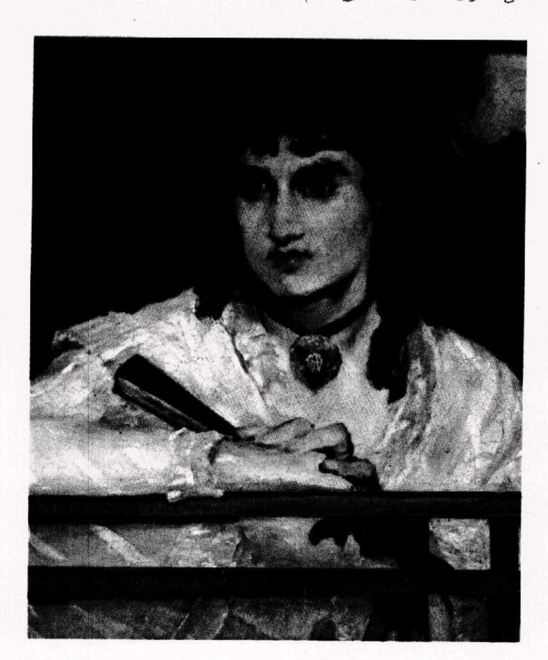
ولماذا هذه التقدمة المسهبة ؟

قلنا فى بداية هذه التقدمة إن الفن الأوروبي قد هيأته الظروف لنا فرضًا وإلزامـا أو طوعـا واختيـارا .. ولكنـه واقع معاصر لا يتعارض إطلاقًا مع اجتهاداتنا الجـادة فـى أبحاث التراث وإحياء أمجادنا العريقـة الماضيـة .. فـالفنون ـ والفن التشكيلي بخاصة ـ أصبحت وحدة فكرية عالمية تتخطى الفواصل اللغوية والعرقية .. ومن خلال تقنياتهـا المعاصرة تتسع رحابتها إلى الإيماءات التراثية والعقائدية لكي تستمد هويتها المحلية أو تميزها الكلاسيكي الضارب فى أعماق الزمان والمكان . أى أنه ليـس هنـاك تعـارض بين ما هو عالمى وما هو محلى ، طالمـا كـانت المعالجـات واعية صادقة مزودة بالمعارف والخبرات الجادة المستنيرة !

وكمـا رأينـا ، تميزت أعمـال مصورينـا الـرواد ـ من خريجي مدرسـة الفنـون فـى دفعاتهـا الأولى .. بالنزعـة التأثيرية ، وكـانت هـذه الظـاهرة طبيعيـة لـلرعيل الأول الذين تتلمذوا على يد الفنانين الأوروبيين الذيـن شـهدوا الحركة التأثيرية وانتهجوا نهجها فـى بلادهـم ، وجـاءوا لنا مزودين بخبراتهم الانطباعية[1]. تلك التـى اعتبرهـا الفنانون بمثابة الثورة الإبداعية فى عـالم التحديث وتـألق المنظـورات.. وقمـة أبحاث (الشـكل) والنـور والظـل وتحليـل ضـوء الشـمس ودراسـة ألوانـه القزحيـة .. ونظريات التوافق والتضاد وكل ما يتعلـق بالإحساسـات البصرية كما سنرى فيما بعد . وإذا كانت التأثيريـة هـى بدايتنا مع إحياء نهضتنا الفنيـة الحديثـة فـى أوائـل القـرن العشرين ... بل ولا تزال حتى اليوم من أجمـل معطياتنـا الفنية .. فحرى بنا أن نعيرها جل اهتمامنا ، وأن تكـون محل دراستنا واجتهاداتنا فى هذا الكتاب .

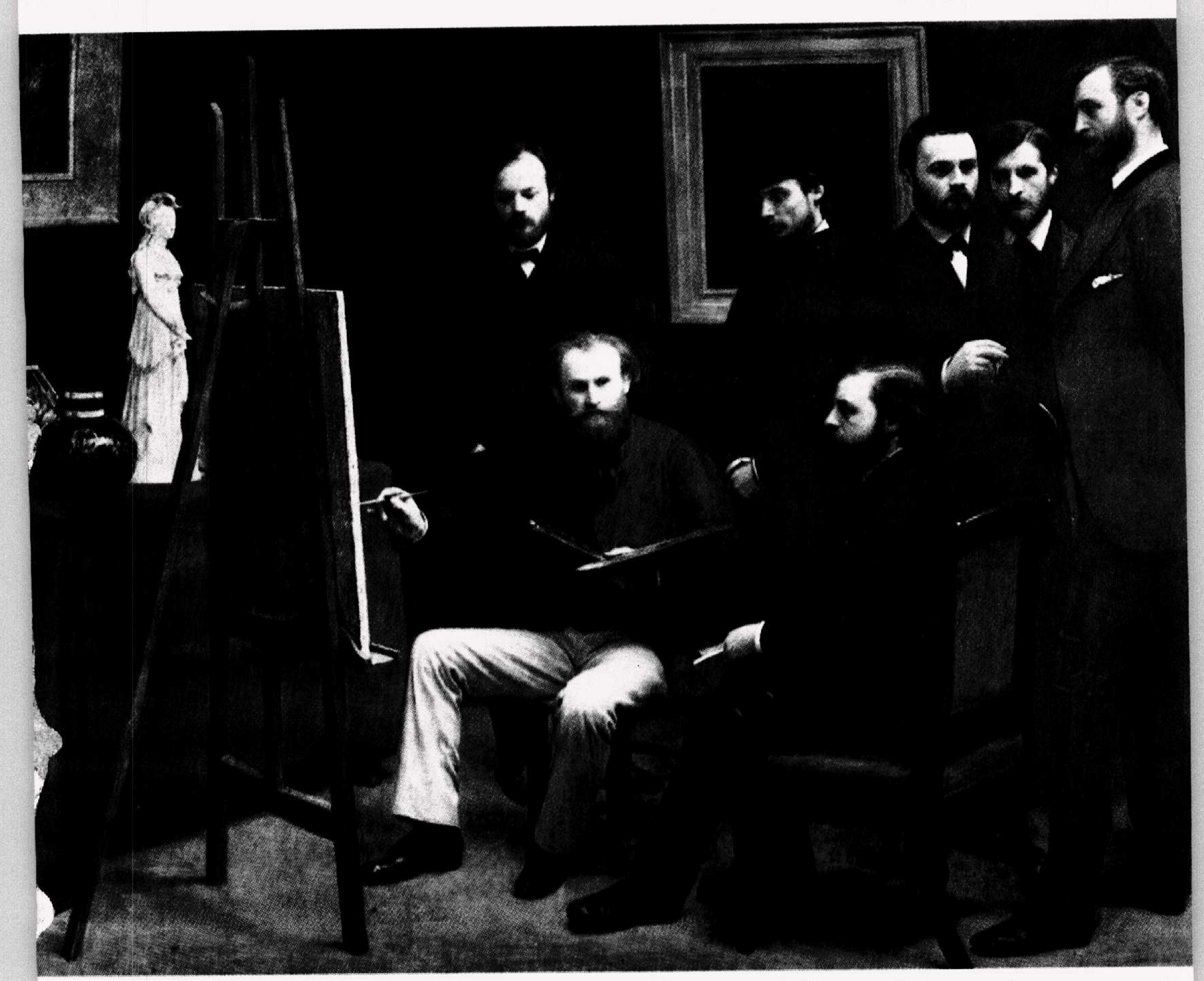
التركيبية فى فنون الماضى والتحليلية فى الانطباعية

كـانت فرنسـا تعيـش عصـر التحـولات السياسـية والفكرية بأسرع مما مر عليها فى كل مراحل تاريخهـا .. وشهد الثلث الأخير من القرن التاسع عشر معمعـة هـذه التقلبـات السياسـية والفكريـة والأيدلوجيـة ، وتوالـت تيـارات التغيـير والتطويـر حتـى جرفـت معهـا مبـادئ وأفكاراً سادت واستقرت لأزمـان سـابقة .. ولكنهـا لم تكـد تـذوب وتتلاشـى حتـى تنبثـق منهـا أحـداث ورؤىً جديدة كـانت بمثابة معابر للقرن العشرين . وفـى مجالنـا الفنـى ، أثـرت الأحـداث السياسـية فـى مسـارات الفنـانين ومصائرهم ، وطفت على السطح شعارات الولاء أو العداء أو التحرر أو الثورية أو العمالة وغيرها من النعوت المستفزة التى تصاحب الاضطرابـات التـى تعقـب الثـورات الكـبرى مثل الثورة الفرنسية فى عام ١٧٨٩ .



---

(١) الانطباعية ـ التأثيرية ـ الحسيّة .. كلها أسماء لمسمى واحد ، هو هذه المدرسة الفنية التى ظهرت فـى الثلث الأخير من القرن التاسع عشر ، وسنتناولها بالتفصيل بعد ذلك .



« عرضت هذه اللوحة فى صالون باريس ١٨٧٠ وهى من رسم الفنان هنرى فانتان لاتور Henri Fantin - Latour » .

ففى عام ١٨٧١ قامت فى باريس حكومة ثورية ــ هى حكومة الكومون ــ بعد أن وقعت فرنسا معاهدة صلح مع بروسيا ، غير أن أنصار الملكية تمكنوا بعد قليل من حصار باريس ثم غزوها ، ففتكوا بالثوار فتكا ذريعا .. وجاءوا بحكومتهم المحافظة لتخطط وتعد العدة لعودة الملكية . وجاء دور الشعب الفرنسى الذى كان يتوق للنظام الجمهورى ، فوقف فى وجه الحكومة الجديدة وأسقطها.. وهكذا تولى « الجمهوريون الأحرار » حكم البلاد . وأعلن الدستور والقوانين الجمهورية وفَصَّلت السلطات ، غير أن الملكيين لم يكفّوا عن جمع شتاتهم واستنهاض مؤيديهم وتدبير مؤامراتهم ، فتحالفوا مع اليمينيين المتطرفين والبونابرتيين ، وألفوا حزبا سموه « حزب النظام » .

وأخذوا فى بث دعاياتهم وزعمهم بأنه ليس هناك فرق بين حكومة «الجمهوريين الأحرار» وحكومة «الكومون» التى أطلقوا عليها حكومة الإرهاب الأحمر .. وتمادوا فى تلك الدعايات الشرسة فكانوا يلصقون صفة الكومونى Communard لكل من يعترض طريقهم أو يقاوم مبادئهم فى إرساء التقاليد المحافظة الموروثة .. ومن الطبيعي أن يروا فى كل ما هو جديد يخالف الآراء والمبادئ التقليدية .. ثورة مناهضة لهم ! وبالتالى فقد رأوا فى التأثيرية حركة ثورية تناقض التقاليد والموروثات الفكرية ، فوقفوا لها بالمرصاد ، واصمين أصحابها بالكومونية والهمجية ..

ووصلت هذه الحملة التشنيعية ذروتها فى عام ١٨٧٧ ، فكان لذلك أبلغ الأثر فى تشويه سمعة التأثيرية والتأثيريين فى وجدان الشعب الفرنسى .. وترددت أوصاف بالغة القسوة والشراسة على الحركة التأثيرية مثل : فن الإرهاب، والفن المنحط ، وفن الغوغائية !.

وفى انتخابات ديسمبر ١٨٧٧ لحقت الهزيمة المنكرة بالملكيين ، ولكن هذه التهم والعبارات الجارحة التى وُصم بها الفن والفنانون ظلت تتردد بين الناس لأكثر من عام بعد ذلك . حتى انقشعت هذه الغَمة فى عام ١٨٧٩ .. فعاود التأثيريون نشاطاتهم ومعارضهم التى أقبل عليها الجمهور إقبالا عظيما ، وقد حل الإعجاب والاستحسان محل السخرية والاستهجان . تلك كانت بعض جوانب المعاناة التى كابدها التأثيريون لنشر مدرستهم ومبادئهم الفكرية التحررية خلال معاركهم المتتالية . وهناك جانب آخر من جنبات هذه الهجمة القاسية .. ذلك هو الصوت الهادر لأعضاء « الأكاديمية الفرنسية » المحافظة ، عندما أطلقوا صيحتهم عام ١٨٩٣ ـ أى بعد مضى نحو عشرين عاما على إقامة جماعة التأثيريين معرضها الأول فى باريس ، إذ قال « جيروم » وهو عضو بارز من أعضاء أكاديمية الفنون الجميلة .

« لا بد من تدهور خلقى عظيم ، كي تقبل الدولة هذا النوع من الوسخ » !

ويقصدون بالوسخ اللوحات التأثيرية وأفكار فنانيها .



ليون جيروم

وكان ذلك منطقيا مع مبادئ الأكاديميين ورسالة الأكاديمية الفرنسية ذاتها فى حرصها على مثالية الفن وعدم (تلويثه) بالحياة العامة أو بالمنظورات المتداولة ، كما أن القاعدة الذهبية فى فن الرسم عندهم هى أن « الخط » ـ أى الخطوط الخارجية التى تحدد الأشكال ـ هو العنصر الجوهرى وأن اللون شيء ثانوى ؛ فالخط هو الذى يخلق الصورة ، أما اللون فليس إلا مجرد ملء الفراغ بين الخطوط .. أما التأثيريون ــ كما سنرى ــ فقد طمسوا الخطوط طمسًا وحصروا همهم فى تصوير الإحساسات البصرية التى تعكسها النظرة الخاطفة مباشرة على شبكة العين ، وكان علم البصريات قد اكتشف ـ إذ ذاك ـ أن هذه الإحساسات إنما ترجع فقط إلى الضوء الذى تعكسه الأشياء على عصب الإبصار .. وعلى ذلك، كان الاهتمام الرئيسى للتأثيريين تسجيل ما « تبصره » عيونهم فعلا من حيث هو ضوء ، مُغفلين ما « يعرفونه » بأذهانهم من صور الأشياء .

وقد وجدنا أن هذا الاختلاف الجوهرى بين مبادئ الأكاديميين ونهج التأثيريين هو السبب فى تلك الحملة الهوجاء التى شنها رجال الأكاديمية على الفنانين التأثيريين .

ويقول المؤرخ الأمريكي « ج . ريولد » فى مؤلفه « الفن التأثيري » :

لقد انتقلت عدوى هذه الحملة إلى أمريكا فوصفت إحدى الصحف الأمريكية الشهيرة لوحات التأثيريين بأنها: شيوعية متجسدة تحت الراية الحمراء !

وقد صمد التأثيريون المتحمسون ـ وهم أصحاب قضية مؤمنين بها لدرجة الانصهار فى أهدافها ، سواء أكانت هذه الأهداف فى فلسفة الرؤية ذاتها أو المعالجات التقنية فى تحليل الضوء والنسيج اللونى للمنظورات ، وغير ذلك من المستحدثات التى تفتح الباب على مصراعيه لتطورات قادمة مذهلة !



أرسطو



أفلاطون

المحاكـــاة

إن أقدم نظرية فى تعريف الفن الجميل هى أنه المحاكاة.. ويُعرّف بأنه « الترديد الحرفى الأمين لموضوعات التجربة المعتادة وحوادثها » . أى أن ما يكشف عنه الموضوع الفنى يطابق ذلك النموذج الموجود خارجه ، وهو ما يحاكيه هذا العمل الفنى . وعلى ذلك فأهم شيء فى الفن هو « المشابهة » . ويطلق على هذه النظرية اسم « المحاكاة البسيطة »[١] تميزا لها عن أنواع أخرى من نظرية المحاكاة .. وقد عرض الفيسلوف الإغريقى أفلاطون هذا الرأى فى أول مناقشة منهجية لطبيعة الفن فى الفكر الغربى .

وكثيرا ما سمعنا أناسا يقولون عن رواية أو دراما أو فيلم سينمائى إنه « مطابق للحياة » . أما التصوير الحديث فتنصب عليه من العامة صنوف الهجوم والاستنكار لأن المنظورات التى يصورها لا تتشابه مع المنظورات الواقعية فى الطبيعة !

وكانت هذه النظرية فى الماضى قضية أولية كأمر واقع لمهمة الفن إزاء الناس والطبيعة ، فوجدنا فنان عصر النهضة الإيطالى الفذ ليوناردو دافنشى يصف التصوير بأنه « المحاكى الوحيد لكل الأعمال المرئية فى الطبيعة ، وأن أعظم تصوير هو الأقرب شبها إلى الشيء المصوَّر »!

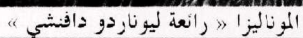
وبالمثل تستخدم نفس النظرية « المحاكاة البسيطة » فى الحكم على قيمة الفن .. ونرى ذلك فى الوصف الذى كتبه الناقد الفنى والمؤرخ الشهير فازارى (عام ١٥٥٠) عن لوحة الموناليزا التى أبدعها دافنشى إذ يقول :

« على كل من يود أن يرى مدى قدرة الفن على محاكاة الطبيعة ، أن يتأمل هذا الرأس ، فيجد فيه المحاكاة الكاملة . ففيه نجد ترديدا أمينا لكل سمة استطاعت الريشة أن تصورها بكل دقة .. ففى العينين نجد البريق اللامع والبلل الذى نراه فى الحياة ، وحولهما نجد تلك الدوائر الشاحبة الحمراء المنطفئة قليلا ، التى تتمثل أيضا فى الطبيعة ، ومعها الأهداب التى لا يمكن أن تنسج على هذا النحو إلا بصعوبة بالغة ؛ كذلك يصوَّر الحاجبان بأكبر قدر من الدقة ، حيث يمتلئان وحيث يخففان ، مع تحديد معالم كل شعرة على حدة من منبتها فى الجلد ، وتتبُّع كل ثنية ، وعرض جميع المسام بطريقة لا يمكن أن تكون أقرب إلى الطبيعة مما هي ، أما الأنف.. فمن الممكن الاعتقاد بسهولة بأنه حى » .

---

(١) « نظرية المحاكاة البسيطة » وهي مشابهة الواقع واحدة من ثلاث نظريات للمحاكاة ، فهناك المحاكاة الشمولية وهي نظرية (الجوهر) التى يستفيد منها الفن من التجربة الإنسانية ويحاول تصويرها وإيضاحها ، أما الثالثة فهي (نظرية المثل الأعلى) وتركز على الناحية الأخلاقية ، وقد اعترف أرسطو بأن للعمل الفنى حياة خاصة به . فعندما نتذوق العمل جماليا ، نكون معنيين بالعمل ذاته ، ولو شئنا أن نوفى أهميته الباطنة حقها ، لحكمنا عليه على أساس وحدته الكامنة وحيويته وفعاليته. وهذا التوتر بين « الحياة » وبين « الفن » هو عصب نظرية « المحاكاة » جميعا . ومن البديهى أن نظرية المحاكاة بأنواعها الثلاثة : البسيطة والجوهر والمثل الأعلى لا تستطيع تقديم أساس سليم للنقد الفنى لأن الأعمال الفنية تبلغ من التنوع والتعقد حدا تخرج معه عن نطاق تعريفات نظرية المحاكاة . وعلى ذلك فإن نظرية المحاكاة تقدم إلينا بعض الحقائق عن بعض الأعمال الفنية ، وتعجز عن تقديم الحقيقة الكاملة عن كل هذه الأعمال .





الموناليزا « رائعة ليوناردو دافنشي »



كليوباترا (ألما تاديما)

منظر طبيعي للفنان الهولندى جاكوب فان رويسدايل (١٦٢٨ - ١٦٨٢) « نلاحظ دقة التفاصيل والنقل الحرفي من الطبيعة »



وقبل عصر النهضة ـ كان هذا التقليد محل اعتبار الفنان الفلورنسي « جيوتو Giotto في أوائل القرن الرابع عشر .

وفي القرن الخامس عشر ، وضع فنانو فلورنسا قاعدة لمطابقة الصورة للعالم المنظور كحل لقضية الحقيقة الملموسة للأشياء في كل التفاصيل والجزيئات في أعمالهم ، واعتبروا اللوحة ناجحة إذا ما حاكت المظاهر الخارجية وتطابقت تماما مع المنظورات ، وشبهوا اللوحة بالنافذة التي تطل على الحياة بكل أشكالها ونماذجها الطبيعية .

والحقيقة التي أغفلها الأولون لغياب البحث في رأى معارض مدعم بالعلم والمنطق .. أن الطبيعة بكل ما فيها من منظورات يعاد اكتشافها وتقييمها وتفسيرها من وقت لآخر مع تقدم الكشوف العلمية والاجتهادات الفكرية ، كما أن الإنسان نفسه يمر بنفس هذه الحالة من المتغيرات مع تغير الزمان والمكان والأفكار . وعلى ذلك فإن الحقيقة المباشرة التي ندركها بالعين المجردة ، ما هي إلا جزء متواضع من العالم المادي ، وهناك مجالات لا متناهية غير منظورة بجانب العالم المنظور الذي يتضاءل مع كل موجة حضارية جديدة توسع مجال الرؤية والرؤيا والكشف والبحث من جيل إلى جيل !

وعلى أية حال .. فقد كانت نظرية المحاكاة هي السائدة وهي القاعدة الذهبية التي تقاس بها الأعمال الفنية لتنال التقييم بالتكامل أو التناقص . وترددت بين الفنانين قصص من ميثولوجيات إغريقية ، تناقلتها الأجيال مثل هذه الواقعة التي لا ندري أهي حقيقة أم خيال :

أقيمت مسابقة فنية بين رسامين شهيرين من رسامي أثينا ؛ أيهما يصور الطبيعة بأمانة أكثر من الآخر .. زوكسيس أم بارهاسيوس .. وفي يوم التحكيم اجتمع فلاسفة اليونان وكبراؤها .. وتأملوا لوحة زوكسيس التي رسم فيها عناقيد العنب وكأنها حقيقية يكاد أن يمد الإنسان يده ليقطف حباتها .. وأثناء تأملها .. هبطت الطيور من السماء لتنقر حبات العنب وكأنها عناقيد حقيقية .. أي أن الرسم من شدة محاكاته للطبيعة قد خدع أبصارها . وجاء دور بارهاسيوس فطلب من المحكمين أن يرفعوا الستار عن لوحته ليروها .. ومدوا أيديهم لرفع الستار .. فإذا الستارة نفسها هي الرسم على اللوحة .. وقد بلغت من دقتها أن خدعت أبصار المحكمين .. أي أن اللوحة الأولى قد خدعت العصافير.. أما الثانية فقد خدعت أبصار الفلاسفة ورجالات الفكر العظام .. ولذا استحقت لوحة الستارة أن تنال جائزة التحكيم .!

وهذه الطرفة تدل بوضوح على الهدف الثابت للكلاسيكيين حيث يرتبط الفن ارتباطا وثيقا بخداع البصر من شدة محاكاته للواقع .

وظلت هذه القاعدة متداولة في فنون عصر النهضة الإيطالية (الرينيسانس Renaissance) الذي كان بمثابة إحياء للأمجاد الإغريقية ، ونهضة بلاد الشمال (هولاندا وبلجيكا) في القرن السابع عشر وما تلاها من فنون الباروك والروكوكو ، والكلاسيكية الجديدة التي صاحبت الثورة الفرنسية في أواخر القرن الثامن عشر وأوائل التاسع عشر ، وهي مستمدة من الكلاسيكية الإغريقية كذلك .. وحتى بعد أن ظهرت محاولات جادة في أعقاب الثورة الفرنسية لتحرير الفن من جموده الكلاسيكي .. كانت الأكاديمية الفرنسية الأمينة على المثالية الكلاسيكية تقف بالمرصاد لهذه الحركات الفنية التي اعتبرتها خروجًا على المثالية التي يجب أن يحتفظ الفن بمبادئها . ولما كانت باريس هي مركز الإشعاع الفني وملتقى العبقريات من شتى أنحاء العالم ، فقد شهدت الصراعات الفنية المتتالية بين دعاة التحرر والقيود الأكاديمية الصارمة التي فرضت على الفنانين منذ أواخر القرن الثامن عشر ، وبالتحديد عام ١٧٩٥ عندما قضى لويس دافيد Jacques Louis David على الأكاديمية

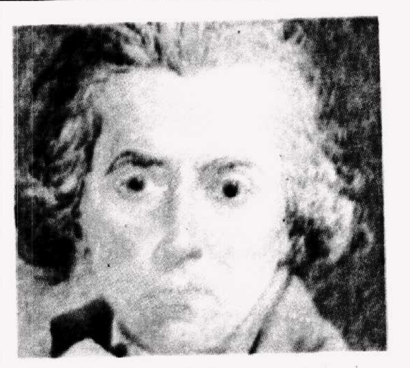


العذراء والطفل
« لوحة رافاييل الشهيرة »



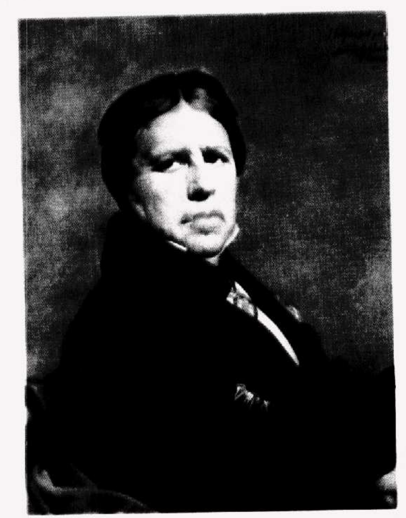
« قسم الإخوة هوراس »
لوحة لوى دافيد (١٧٤٨ ـ ١٨٢٥)
رسمها عام ١٧٨٤

الملكية وأنشأ مكانها « المعهد الوطنى » الذى تحول فى السنة التالية إلى « المعهد الفرنسى » . وكانت « أكاديمية الفنون » من أهم فروع المعهد الفرنسى ، حيث اتسعت دائرة نفوذ دافيد واتخذ من الأكاديمية مركزا لبسط نفوذه على الحياة الفنية فى فرنسا منذ ذلك الحين وحتى مطلع القرن العشرين .. بل لقد امتد هذا النفوذ المطلق إلى اتجاهات الفنانين أنفسهم ففرض عليهم كلاسيكيته الجديدة التى تناقض فن البلاط الذى عرف باسم الروكوكو ... ولم يكن أمام الفنانين إلا أحد أمرين : إما الرضوخ لتعليمات دافيد أو أن يساقوا إلى المقصلة ! ولم ينته تسلط دافيد إلا بنهاية نابليون ونفيه إلى جزيرة سانت هيلانة ، حيث نفى الفنان إلى بروكسل من عام ١٨١٦ حتى نهايته فى عام ١٨٢٥ .



دافيد

إلا أن زعامة الفن فى فرنسا ظلت معقودة على تلامذته المخلصين لتعاليم أستاذهم لويس دافيد ، مثل الفنان آنجروجرو Gros الذى اشتهر برسم معارك نابليون بعد أن عينه بهيئة أركان حربه ، وصحبه معه فى كثير من معاركه ليقوم بتصويرها فى لوحات تاريخية متحفية .. ومن الطبيعى ألاّ تتفق القواعد التى وضعها دافيد مع فنان رسم المعارك المشحونة بالحركة والانفعالات والمشاهد التراجيدية .. تلك التى تتناقض تماما مع مبادئ الكلاسيكية الجديدة مثل : نبل الموضوع وصرامة الخطوط ، ورصانة الألوان ، وانتفاء العواطف والانفعالات ، وإضفاء الجلال الأسطورى والسمات المثالية على الأشخاص والمواقف ..



جان أوجست دومينيك آنجر

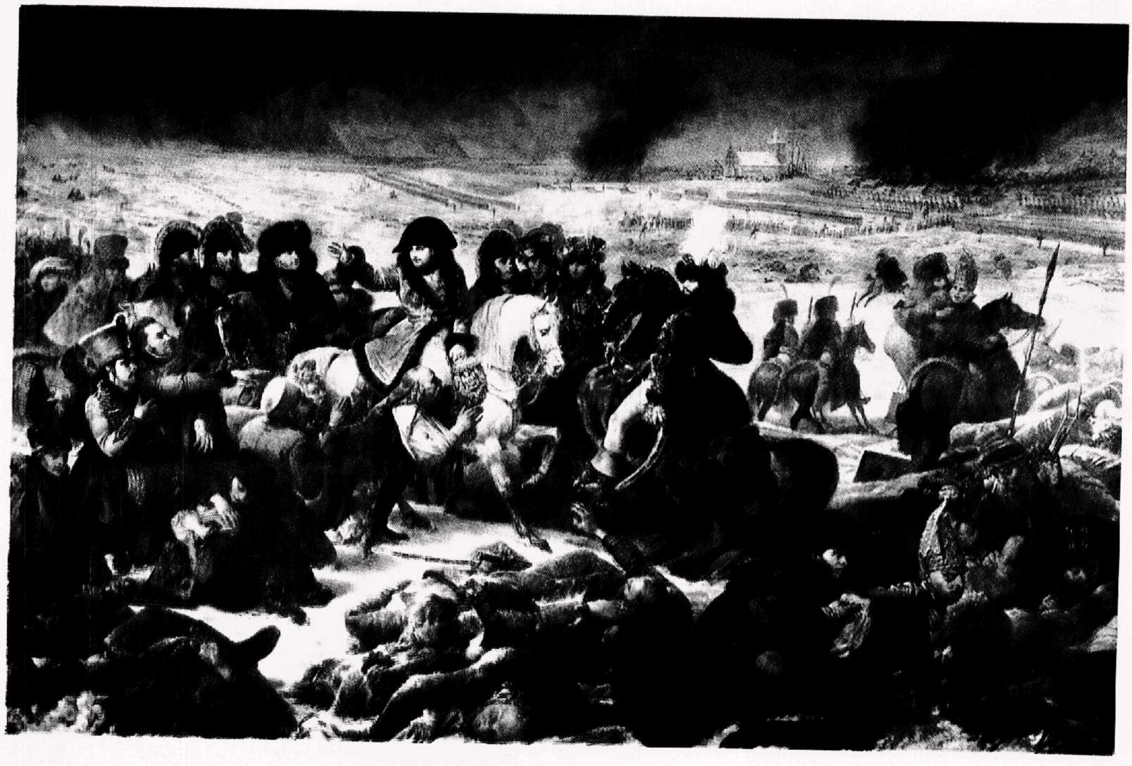
وكان على « جرو » أن يكمل طريق أستاذه ويبث تعاليمه بأمانة مطلقة .. مناقضا نفسه لإيمانه بحرية التعبير والإغراق فى الانفعالات وحيوية الحركة التى شهدها ومارسها وشغف بها فى رسم المعارك . ويبدو أن هذه المعاناة النفسية وهذا الكبت الذى كابده فى ممارسته لفنه قد أوصله إلى حد الانتحار ؛ ففى يوم من أيام شهر يونيو سنة ١٨٣٥ توجه إلى نهر السين وألقى بنفسه ليغرق فى اليم صريع عجزه عن أداء معتقداته الفنية التى يؤمن بها والتى تتعارض مع الرسالة التى اؤتمن عليها بأكاديمية الفنون لنشر التعاليم الكلاسيكية الجامدة !





« نابليون فى زيارة مرضى الطاعون فى مستشفى يافا فى « مارس عام ١٧٩٩ » لوحة للفنان انطوان — جان جرو Antoine-Jean Gros (١٧٧١ ـ ١٨٣٥). رسمها عام ١٨٠٤

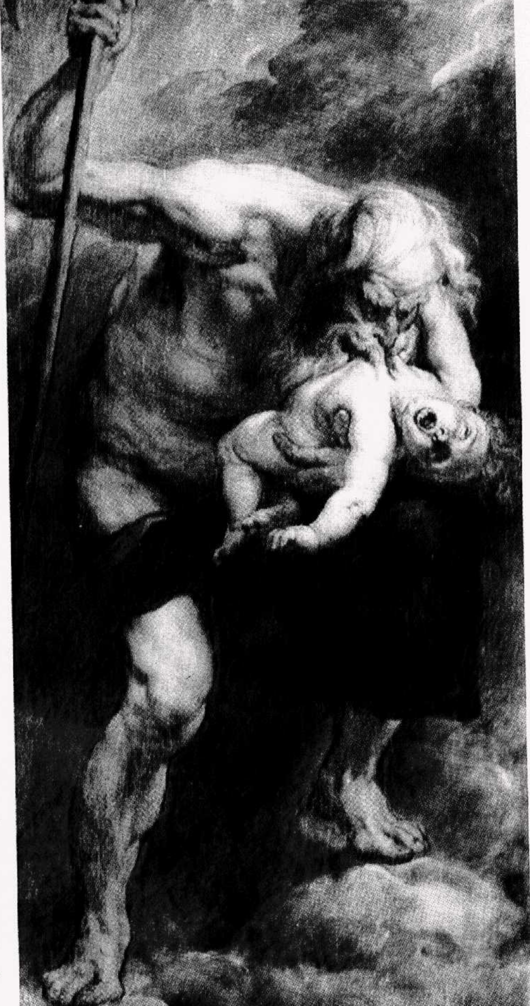
نابليون فى معركة ايلو Eylau عام ١٨٠٧ « من أعمال جرو عام ١٨٠٨ »



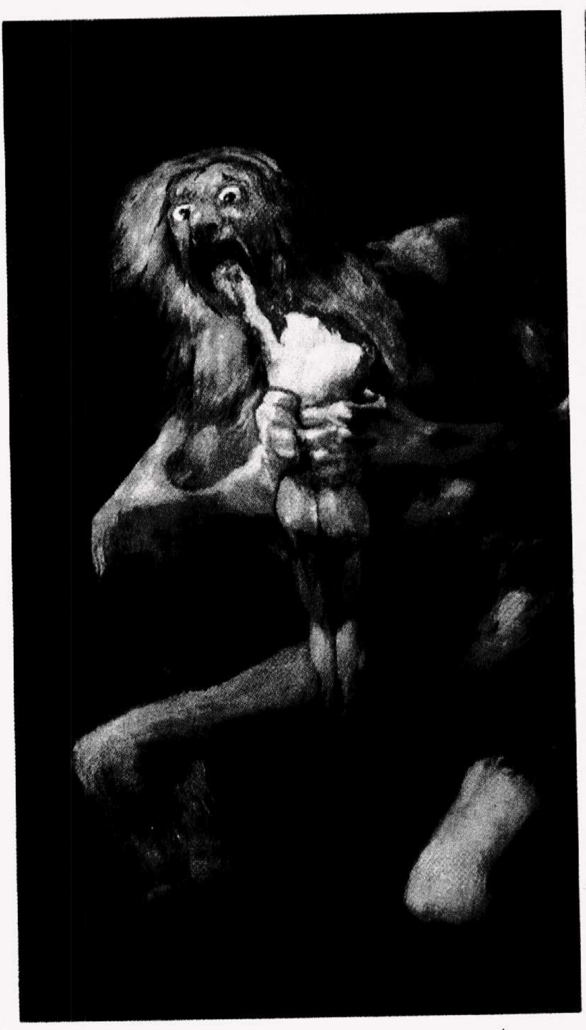
أما ما تلا ذلك من تحـولات فـى المعالجـات الفنيـة .. فنلخصها فيما يلى :

مهما كانت المبادئ الفنية ـ مثل نظرية المحاكاة التـى تحدثنا عنها ـ سائدة بين الأجيال المتعاقبـة إلا أننـا نلمـح بين حين وآخـر نزعـات متفـردة فـى أسـاليب الأسـاتذة السالفين . فـإذا نظرنـا إلى أعمـال روبـنز نجد أنهـا مـن أكـثر أعمـال فنـانى الشـمال ـ بلجيكـا ـ نزوعـاً إلى الرومانتيكية . وكذلك فى أعمال جويا فى أسبانيا .

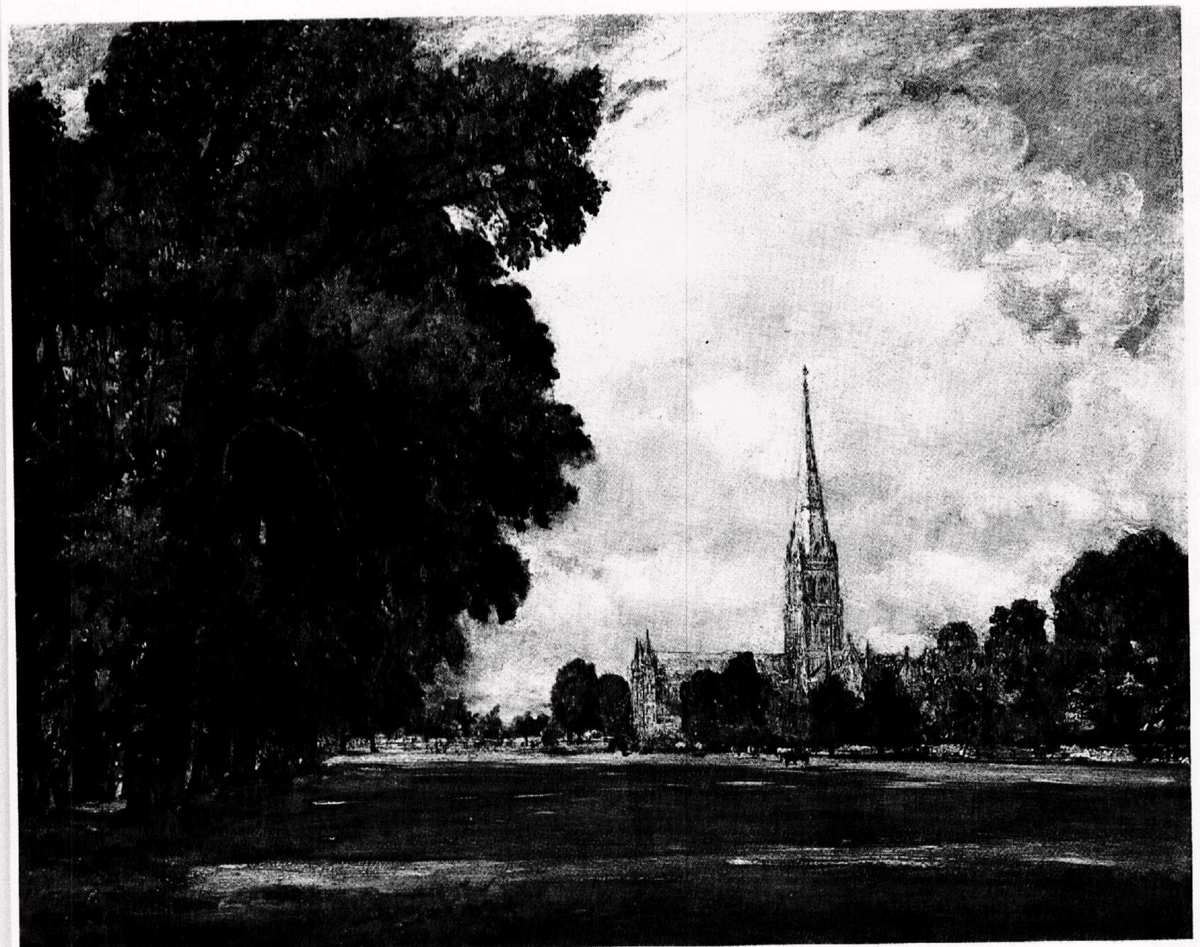
وهذه السمات الرومانتيكيـة كمـا عرفهـا قادتهـا هـى : المبالغـة فـى تصويـر المشـاهد التراجيديـــة أو الدراميـة ؛ فالألوان فيها أزهى دائما من الواقـع والحركـات ، أكـثر عنفا ، والأبطال أعظم بطولـة ، والأشـرار أشـد شراسـة وفتكا ، والنساء أروع فتنة وجمالا.. أى أن هذه الحركـة فى مجملها تتطرف إلى الحد الأقصى من المبالغة مثلما نجد فى التعبيرات الحديثة: الميلودراما فى التراجيديا والفـارْسْ فى الكوميديا ..



► إحدى لوحات روبنز



▲ من أعمال جويا



من أعمال جون كونستابل عام ١٨٢٥ : منظر طبيعي ، وتظهر فيه كاتدرائية ساليزبورى

غرق السفينة ميدوزا ـ أو طوف الميدوزا رسمها تيودور جيريكو عام ١٨١٩

تيودور جيريكو (١٧٨١ ـ ١٨٢٤)

وظهرت فى لندن كذلك فى نفس الفترة .. حركة تمردية على الأساليب الكلاسيكية كان من أبرز فنانيها الرسام الإنجليزى جون كونستابل John Constable الذى عرف برسمه للمناظر الطبيعية بأسلوب جديد يعتبر ثورة على التقاليد المرعية فى رسم المناظر الطبيعية آنذاك. حيث كانت التقاليد كالمعادلات الحسابية المحفوظة فى تصوير الطبيعة ترسم داخل المراسم لا خارجها وفقا لقواعد ثابتة : فها هنا على اليمين شجرة أو شجرتان ، وهناك على اليسار ممر أو طريق به قنطرة . يمر من تحتها غدير أو يطل على بحيرة ... وهكذا .. ولكن كونستابل تجرأ وخرج إلى الطبيعة وأخذ يدرس تأثيرات الريح والمطر وضوء الشمس وتقلب الجو على مظاهر المنظورات ، ورسم هذه التأثيرات مباشرة على لوحاته .. وبالتالى .. انتقلت « العدوى » إلى فنانى فرنسا فظهر الفنان تيودور جيركو Theodore Gericault الذى روّع باريس كلها برسمه للوحته « طوف الميدوزا Le Radeau de la Meduse » التى عرضت عام ١٨١٩ .. وصور فيها حادثة أليمة حدثت عام ١٨١٨ كانت بمثابة كارثة أثارت مشاعر الفرنسيين ، وهى غرق إحدى السفن الفرنسية « ميدوزا » فى عرض المحيط بعد إقلاعها من إحدى موانئ



غرق السفينة ميدوزا — أو طوف الميدوزا رسمها تيودور جيريكو عام ١٨١٩
تيودور جيريكو (١٧٨١ — ١٨٢٤)

أفريقيا الغربية ، ففر منها الضباط على قوارب النجاة ، تاركين وراءهم أكثر من مائة بحار يصارعون الموت على ظهر السفينة الغارقة .. ولتشبثهم بالحياة ، صنعوا من مخلفات السفينة طوفا خشبيا شدوا ألواحه بالحبال على عجل وألقوا بأنفسهم فوقه تتقاذفه الأمواج العاتية المتصارعة.. ومرت الأيام وهم على هذا الحال .. فتساقطوا صرعى من شدة الجوع والعطش أو من فرط الجنون ، وفى النهاية قدّر للبقية منهم النجاة .. عندما التقطتهم سفينة عابرة أوصلتهم إلى الشاطئ الفرنسى .. وكانوا نحو خمسة عشر بحارا يوشكون على النزع الأخير !

فإذا تأملنا تلك الحادثة بواقعها الأليم ، وبما تزخر به من انفعالات مأساوية تهز المشاعر وتؤرق الضمائر والوجدان.. وجدناها مادة رومانتيكية صارخة تؤذن بعصر جديد من التعبير الفنى ، يختلف تماما عن المثالية المحافظة التى سارت عليها الكلاسيكية السابقة .. وهكذا تتوالى النزعات الفنية مستمدة نهجها من تغير الظروف .. وتغير المفاهيم تبعًا للتقلبات والمتغيرات المحيطة بالفنان . فالروكوكو ، أو فن البلاط ، كان مرادفا للحياة الأرستقراطية الباذخة .. والكلاسيكية الجديدة كانت ضرورة وطنية فى سياق المتغيرات التى أتت بها الثورة الفرنسية : ثورة على الملكية وحياة القصور المترفة .. وثورة على نعومة الأداء والزخرف السقيم والترف والأحلام الرومانسية المتمثلة فى فن

الروكوكو ، أما الرومانتيكية .. فكانت بمثابة ثورة على الجمود الكلاسيكي والميثولوجيات الإغريقية التى تنقل الذوق الفنى عبر عصور التاريخ إلى نحو عشرين قرنا إلى الوراء .. وتؤذن الرومانتيكية بالتوافق الانفعالى وبالتفاعل مع الحياة بوقائعها وأحداثها .

وإذا كان تيودور جيريكو (١٧٩١ — ١٨٢٤) قد بدأ بالخطوة التصويرية الفرنسية الرومانتيكية الأولى فى لوحته « طوف الميدوزا » فإن « أوجين ديلاكروا (١٧٩٨ — ١٨٦٣) » يعتبر أعظم فنان مثّل التصوير الرومانتيكي[١] فى فرنسا كما كان كونستابل فى إنجلترا .. ومن تحليل أعمال الرومانتيكيين نخرج بنتيجة حاسمة : لقد كان ديلاكروا وكونستابل يقفان على عتبة العهد الجديد ، فقد ظلا من جهة فنانين تعبيريين رومانتيكيين يناضلان فى سبيل التعبير عن أفكار ، ولكنهما من جهة أخرى كانا بالفعل انطباعيين يسعيان إلى (توقيف اللحظة) والإمساك بالموضوع العابر ، ولا يؤمنان بأى ترديد كامل للطبيعة .. وهذه هى فلسفة الانطباعيين[٢] . وهما يشتركان فى أنهما يضفيان على الحياة والإنسان أبعادا مبالغا فيها ، ويكسبانهما هيئة تراجيدية بطولية ، وتعبيرا انفعاليا متدفقا ، بخلاف النزعة الطبيعية . للقرن التاسع عشر .. أما الفرق الجوهرى بين ديلاكروا وكونستابل هو أن ديلاكروا يعتبر الإنسان مركز العالم ، أما عند كونستابل فالإنسان يعتبر شيئا ضمن الأشياء الأخرى وتطغى عليه بيئته المادية ..

وبهذه النظرة التقدمية عند كونستابل — أى إبعاد



▲الحرية تقود الشعوب (من أشهر لوحات ديلاكرو)

(١) كتاب آرنولد هاوزر — الجزء الثاني .
(٢) نفس المصدر السابق .

الإنسان عن مركز الفن وحلول العالم المادى محله ــ أكسب فن التصوير مضمونا جديدا ، بل جعله يقتصر ــ بصورة متزايدة ــ على حل مشكلات تكنيكية وشكلية خالصة .. ليصبح الفن فى النهاية شكليا إلى حد لم يُعرف من قبل . ولم تعد هناك أهمية لما يُصوّر ، بل إن المهم هو كيفية تصويره .. وهنا نقترب رويدا رويدا من فلسفة المذاهب الحديثة فى عدم الاهتمام بالموضوع Object .. مهما كان إنسانا أو حيوانا أو جمادا .. لأنه فى النهاية مادة تشكيلية فحسب .

وبذلك أصبح « الشكل » هو المضمون الحقيقى للتصوير ، خلافا للنظرة الأكاديمية القديمة التى تميز بين الموضوعات والأنواع المختلفة ، وهكذا بدأت الدراسات فى التصوير بنزعة حسية لا عقلية ، مضادة للكلاسيكية .

فهل يمكننا أن نقول إن ديلاكروا هو رائد الانطباعية «التأثيرية » التى ظهرت بعد ذلك كمعالجة تكنيكية ذات نزعة حسية بحتة ؟

كذلك كانت كلمة ديلاكروا الشهيرة القائلة « بأن الصوررة ينبغى أن تكون قبل كل شىء متعة للعين :

" Le Premier merite d'un tableau est d'etre une Fete pour l'oeil ".

هى ذاتها التى ظلت شعارا للتصوير حتى نهاية الفترة الانطباعية .. وكان رينوار ــ أحد أقطاب الانطباعية ــ يردد هذه الجملة ذاتها بقوله : التصوير عندى بصرية جميلة! وإذا كنا نركز على هذين الفنانين ـ ديلاكرا وكونستابل ـ فذلك لأن الأول قد اكتشف قانون الألوان المتكاملة ، وتلوين الظلال .. أما الثاني فقد أكد التكوين المعقد للمؤثرات اللونية فى الطبيعة .. وعلى ذلك فإن المبدأ الأساسي للانطباعية وهو : تنشيط الرؤية ، قد بدأ عمليا على يد هذين الفنانين العظمين .

أما « مدرسة باربيزون »[1] أو « نزعة الهواء الطلق Plein airism » فإنما هى خطوة أخرى فى هذا التطور .

ونلاحظ مما سبق أن التحديث فى الفن كان بمثابة كفاح فى قضية مصير .. فلم يكن الأمر ــ كما هو عليه الآن ــ مجرد حرية مطلقة تتيح لكل فنان أن يختار معاجاته كيفما شاء .. ولذلك ينقب تاريخ الفن عن هؤلاء الذين جاهدوا وكابدوا لتحرير الفن من قيوده وقوالبه الكلاسيكية والأكاديمية . وإذا كان التركيز على الفن الفرنسى كبؤرة إشعاع أوروبى وعالمى ، إلا أن فنانين مثل (جون كونستابل JOHN CONSTABLE ١٧٧٦ - ١٨٣٧) وفنان إنجليزى آخر معاصر له هو تيرنر Joseph Mallord William Turner ١٧٧٥ ــ ١٨٥١ قد تميزا بأسلوبهما الرومانتيكى فى تناول المناظر الطبيعية .. وقد عرفنا أسلوب كونستابل .. أما تيرنر فقد كان مثالا متفردا فى مناظره الرومانتيكية ضبابية الأجواء صارخة الأضواء والألوان .. يحس أمامها الناظر كأنه أمام عالم من الأطياف المبهجة التى يغلفها الدفء والغموض ، فلوحاته تعبير عاطفى ذاتى عن الطبيعة وليست نقلا لها .

---

(١) مدرسة باربيزون ــ ، ونزعة الهواء الطلق : فى الربع الثاني من القرن التاسع عشر نشطت حركة رسم المناظر الطبيعية من مشاهد الطبيعة مباشرة ، تمردا على التقاليد الأكاديمية التى كانت تحتم على الفنان الرسم داخل المرسم بدعوى الأناقة حتى لو كان يريد أن يرسم منظرا طبيعيا . أخذ الفنانون يفرون واحدا تلو الآخر لاجئين إلى قرية صغيرة تدعى باربيزون تبعد عن باريس شمالا بنحو عشرين كيلو مترا عند أطراف غابة فونتينبلو Fontainebleau . وأخذوا يصورون الطبيعة من مناظر القرية أو الغابة . وكان زعيم هذه الجماعة هو تيودور روسو Theodore Rousseau (١٨١٢ ــ ١٨٦٩) ومن أعضائها شارل دوبينى وكامى كوروه وفرانسوا مييه Millet . وقد قوبلت هذه الحركة الطبيعية بهجوم شديد من رجال الأكاديمية .. حيث وصفها مدير الفنون الجميلة فى عهد لويس نابليون بقوله : « إنه فن أولئك الذين لا يغيرون ملابسهم الداخلية ويريدون أن يظهروا مع ذلك بمظهر رجال المجتمع . إننى لأنفر وأشمئز من هذا النوع من الفن » !!





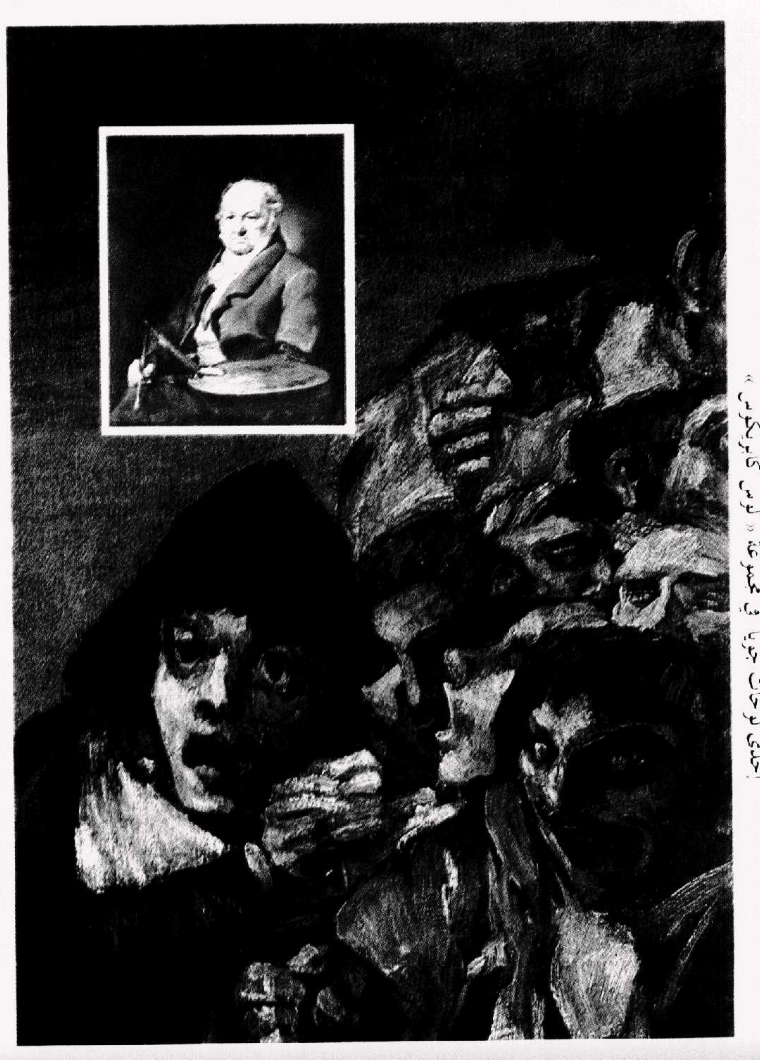
لوحتان للفنان الإنجليزى تيرنر **Turner** . اللوحة العليا « عاصفة ثلجية » ، والأخرى « القلعة على شاطئ النهر »

• وإذا ما تخطينا التسلسل التاريخى ، وجدنا فنانا أسبانيا له دوره التاريخى الهام فى تطور الفن هو « فرانسسكوجويا Francisco Goya ١٧٤٦ ـ ١٨٢٨ » الذى كان معاصرا لدافيد .. ولكنه كان نقيضاً له فى أسلوبه ..

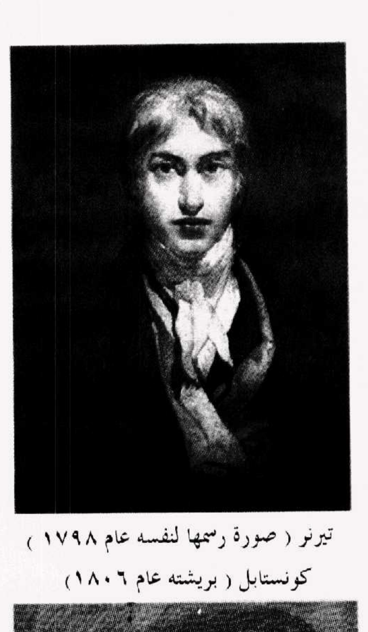
فمما يروى عن جويا قولـه : « إن الأساتذة يتحدثـون دائما عن الخطوط (وهذا ما تعنى بـه الكلاسيكية) ، ولا يتحدثون أبدا عن الكتل ، ولكن أين هى الخطوط ؟ إننى لا أرى خطوطا ولا ألوانا فى الطبيعة ، وإنما أرى أضـواء وظلالا فحسب » !

وبهذه الملاحظة الثاقبة ، القائلة بأنه لا وجـود للون إلا من حيث هو ضوء ، سبق جويا العلم الحديث بنحو قرن من الزمان فيما يتعلـق بكيميـاء الضـوء ، كمـا سـبقه بعدة عشرات من الأعـوام فيمـا يتعلق بعلـم البصريـات ، الذى أثارت كشوفاته حماس التأثيريين بعد وفاته بنحو أربعين سنة.

وبالفعل كان جويا سابقا لعصره ، فإذا ما تأملنـا أعمالـه وجدناه فى بعضها رومانتيكيًا ، وفى البعض الآخر واقعيا ، وتارة ثالثة وجدناه تأثيريا أو تعبيريا ، أمـا إذا حللنا أعمالـه الأخيرة فـى مجموعتـه المسـماة « لـوس كـابريكوس Los Caprichos » التى سخر فيها من المجتمع الإسباني بأسره، فصوره على هيئة مجتمع الشياطين والشهوات والأرجاس .. وجدناه فـى هـذه المجموعـة سـيرياليا بـه كـل مقومـات الأسلوب والفكر السيريالى والبارانويا النقدية .



إحدى لوحات جويا في مجموعة « لوس كابريكوس »



تيرنر (صورة رسمها لنفسه عام ١٧٩٨)

كونستابل (بريشته عام ١٨٠٦)





لوحة إلجريكو (وهى ذات أسلوب فريد فى عصره ١٥٤١ ـ ١٦١٤)

• أما الرسام الثاني الذى كان له دور غير مباشر فى تطور الفن الحديث هو إلجريكو El Greco واسمه الحقيقى : دومينيكو ثيوتوكوبولى Domenico Theotocopuli ، ولقب إلجريكو ومعناها الإغريقى أو اليونانى (١٥٤١ - ١٦١٤).

وقد حيّر هذا الفنان معاصريه ، بل حيّر الباحثين حتى اليوم بأسلوبه الفريد ؛ فبينما عاش عصر النهضة الإيطالى ونهل من معينها على يدى اثنين من مشاهير الفن آنذاك هما تتسيانو Tiziano وتنتورتّو Tintoretto ، كما استقر بعد ذلك فى الأندلس بمدينة طليطلة (حيث أطلق عليه الأسبان لقب إلجريكو أى الإغريقى ، وقد عرف فى التاريخ بهذا الاسم منذ ذلك الحين) ، إلا أن فنه جاء فريدا فى نوعه ، و لم يُكشف النقاب عن لوحاته بالتقييم والتحليل إلا فى أواخر القرن التاسع عشر ، حيث اعتبره سيزان واحدا من الفنانين المجددين ، وأن لوحاته تحمل ملامح الفن الحديث قبل نحو ثلاثمائة عام من احتدام معارك التحديث !

فتحريفاته فى المخلوقات التى يرسمها ، وتطلعها إلى أعلى دائما كنوع من التعبير الدرامى لجهاد الروح الباطن فى سبيل الانعتاق من كثافة الجسد ، ومنظوراته المتوترة المحورة عن أشكالها الطبيعية ، واستعماله لفرشاة اللون مباشرة فى تصوير أشكاله بدلا من البدء بالخطوط ، وألوانه غير المألوفة فى جمالها (وذلك بخلط اللون بلون آخر دائما، أى أنه بعُد عن الألوان الزخرفية الصريحة) .. كل ذلك وغيره من الشحنات التعبيرية الأخرى .. جعل من فنه نموذجا للتفرد والتحرر من الأساليب التقليدية فى عصره .. وبالتالى فقد وضع لبنة مبكرة فى صرح التطور للفن الحديث .

نعود إلى تسلسل الأحداث وتوالى النزعات الفنية فى القرن التاسع عشر ، وقد صادفت الرومانتيكية هوى فى نفوس الفنانين وأصحاب الرؤى والأفكار المتطورة .. بعد أن انقشعت سحابات الإلزام وفرض القيود على المبدعين فى المراحل السابقة ، وكانت النتيجة أن هبط الحالمون والمثاليون والمتأنقون من عليائهم لتختلط مواهبهم بالأحداث وبانفعالات الناس بكافة طوائفهم ..

فكانت الرومانتيكية هى الواقعية المفعمة بالميلودراما والمبالغة الانفعالية واتقاد المشاعر فإذا استغنينا أحيانا عن هذه المبالغات سواء كانت حقيقية أو مفتعلة .. أصبح الفن واقعيا .. وهو ما وجدناه فى أواسط القرن التاسع عشر على يد فنان أدار صراعا ذا حدين .. هما : التمرد على الأكاديمية ضمن جموع الفنانين العاملين على التطوير والتحديث ..

والثانى : فى الوقوف بمفرده فى وجه المبالغات الرومانتيكية .. معلنا مذهب الواقعية . كان فناننا هذا هو «جوستاف كوربيه ١٨١٩ – ١٨٧٧ Gustave Courbet» ولم يختلف كوربيه فى صياغة أسلوبه Technique عن المعالجات الرومانتيكية .. ولكن الخلاف الحقيقى بين كوربيه وفريقه من الواقعيين ، وبين الرومانتيكيين ، ينحصر فى مادة الموضوع . فقد عرفنا أن الرومانتيكيين يعتقدون أن العنصر الأساسى فى العمل الفنى هو ما ينطوى عليه وما يثيره من الانفعال . أما الواقعيون فقد سلكوا فى فنهم مسلكا ديمقراطيا محايدا هو تسجيل الواقع كما هو مصاغًا برومانتيكية لونية رقيقة . أى أنه السلوك الهادئ غير المستفز كوقع الحياة العادية فى غير صخب أو تشنج ! وبهذه النزعة الوسطية استقرت الواقعية ، بعد أن أصبح كوربيه أشهر رسام فى عصره يحظى بتقدير المثقفين الذين أعجبوا بروحه المستقلة ، وتمرده – فى الوقت ذاته – على التأنق الكلاسيكى والتهويل الرومانتيكي[1] . وكان كوربيه يعتقد أن « الواقعية » فن ديمقراطى ، فكان لا يكف عن الترحال لإقامة المعارض والدعاية لمذهبه فى شتى أنحاء فرنسا ، بل وفى هولاندا وبلجيكا وسويسرا وألمانيا . وأصبحت الواقعية أسلوبا فنيا له محبوه وفنانوه ودعاته .. كما صارت نهجا منطقيا للروح الوثابة الجديدة والأفكار المستنيرة التى أفرزت كثيرا من الأساليب الخاصة لشباب الفنانين بعد ذلك .

وإذا كنا قد ذكرنا أن كوربيه يعتبر الفنان الذى مهد الطريق أمام روّاد التحديث ، فإن مانيه ١٨٣٢ – ١٨٨٣ Edouard Manet هو حلقة الوصل المباشرة بين الواقعية والتأثيرية ، فبالرغم من نشأته الأكاديمية المحافظة ، وبالرغم من ثرائه وأناقته وحياته المترفة ، إلا أنه انخرط في جموع التمرد والتجديد وروح الثورية بين شباب ذلك العهد . وصار أسلوبه فى التصوير هادئا مميزا ، يعتبر تطويرًا لفن كونستابل وتيرنر ، مع إضافة رؤيته الفذة فى الأضواء التى يشيعها فى لوحاته .. أضواء مصطنعة تمليها ضرورات الفن لا قوانين الطبيعة . فكان يضىء معظم الأشكال والوجوه من الأمام دون تحديد لمنبع الضوء ، مما يجعله وكأنه نابع من اللوحة ذاتها وليس مسقطا عليها . وبسبب ممارسته التجريبية القلقة الدائبة ، متنقلا من أسلوب إلى آخر ، لا عن تردد وإنما لأنه كان دائب البحث والتنقيب ، صار بهذه الطاقة الخلاقة بمثابة جسر بين الواقعية والتأثيرية .

---

(١) فى عام ١٨٥٥ أقيم فى باريس معرض صناعى عالمى ضخم تحت رعاية نابليون الثالث ، ودعا رجالات القصر وأساطين أكاديمية الفنون أعلام الرسامين من ثمان وعشرين دولة للاشتراك فى معرض فنى يقام فى قصر الفنون Palais des Arts ، وكان من الطبيعى أن ترفض أعمال كوربيه كما هي العادة إزاء الفنانين المجددين .. فغضب الفنان وتحدى الأكاديميين وأقام لنفسه معرضا خاصا بجوار قصر الفنون سماه « جناح الواقعية » ، وقوبل من النقاد الذين تربّوا فى أحضان الكلاسيكيات الناعمة والجماليات المثالية ، بالهجوم والسخرية ، وعمد الإمبراطور إلى تمزيق إحدى لوحاته بسوطه .. ودارت عجلة الزمان وسقطت الإمبراطورية الثانية بعد أن استسلم نابليون الثالث للألمان وتولت الحكم حكومة جمهورية عينت كوربيه مديرا للفنون فى فرنسا كلها .. وتوالت الأحداث والحكومات . فعندما تولى المحافظون الحكم مرة أخرى أتوا بالأكاديميين الذين انتقموا من كوربيه بتلفيق التهم إليه ومصادرة أملاكه ، فلجأ إلى سويسرا حتى نهاية حياته (٣١ ديسمبر ١٨٧٧) .



كوربيه في مرسمه (بريشته)

صورة فوتغرافية للفنان جوستاف كوربيه «ستوديو نادار» باريس

ثورة التأثيرية أو الانطباعية

وُصفت النزعة الشكلية بأنها « حملة تهدف إلى تربية الذوق ». وإذا أردنا تقييما نقديا لهذه النظرية يجب أن نقول إن الحملة قد نجحت ، فقد ترتب على الجهد الدائب والمواهب الثورية لشباب الفن فى القرن التاسع عشر ، أن أصبح أناس كثيرون يفهمون طبيعة الفن الحديث وقيمته ، بل إنهم أقلعوا عن العادات الإدراكية التى تأصلت فى النفوس نتيجة لتأمل الفن التقليدى السابق ، بل أصبحوا يدركون حيوية الفنانين ونزعاتهم المستحدثة ويتذوقونها ، وأصبح الفن الحديث مرتكزًا على أرض ثابتة ![1]

كان من أبرز الظواهر المرتبطة بتقدم التكنولوجيا فى فرنسا هو تطور المراكز الثقافية إلى مدن كبيرة بالمعنى الحديث ، فأصبحت هذه هى التربة الجديدة التى ينبت فيها الفن الجديد . ومن المعروف أن التطور السريع للتكنولوجيا يؤدى إلى سرعة تغير الأمزجة ، كما يؤدى كذلك إلى تغير مجال الاهتمام فيما يتعلق بمعايير الذوق الجمالى . فكثيرا ما كان يولّد شغفا وسعيا دائبا إلى الجديد لمجرد كونه جديدا ، وكان على رجال الصناعة والأثرياء أن يتجمّلوا بوسائل مصطنعة ويتظاهروا بطلب واقتناء الجديد دائما ليحل محل القديم ؛ فأدّى ذلك إلى تضاؤل الإحساس أو الحرص على التعلق بالممتلكات المادية ، ثم بالذهنية بدورها بعد وقت قصير . ونتيجة لذلك وجب إعادة النظر فى القيم الفلسفية والفنية ، بحيث تساير الأذواق المتغيرة !

وهكذا فرضت التكنولوجيا الحديثة قيام اتجاه ديناميكى حيوى لم يسبق له نظير فى موقف الإنسان من الحياة بأسرها ، ولا سيما إذا قارنا هذه السرعة بمعدل التقدم فى العهود السابقة من تاريخ الفن والثقافة .

وكان هذا الإحساس الجديد بالسرعة والتغيير هو المعنى الرئيسى الذى عبّرت عنه الانطباعية .

والانطباعية .. كانت فن مدن ، ولم يكن ذلك راجعا فقط إلى كونها قد اكتشفت طابع المناظر الطبيعية فى المدينة، بل أنها أيضا كانت ترى العالم بعينى رجل المدنية الحديث ، ذى الأعصاب المرهفة المرهقة .

كما أن أسلوب الانطباعية أسلوب مدن ، لأنها تصف حياة المدنية ومتغيراتها وإيقاعاتها العصبية وانطباعاتها الحادة المفاجئة اللاهثة ؛ فهى دائما عابرة زائلة .. ولهذا السبب كان لزاما على الانطباعية أن تتمتع بقدر هائل من الإدراك الحسى .. وأن تحظى بحدة فائقة فى القدرة على الإحساس..

وهكذا رأينا التصوير Painting يمثل ديناميكية التجربة الانطباعية (أو الحسية) فى أجل صورها وتطورها ، حيث يتناوب فيه السكونى والحركى ، والتصميم واللون ، والتنظيم والمجرد والحياة العضوية .. مما أدى إلى القضاء نهائيا على نظرة العصور الوسطى السكونية إلى العالم .

إن أبسط صيغة يمكن أن ترد إليها الانطباعية هى سيادة اللحظة على الدوام والاتصال ، والشعور بأن كل ظاهرة هى حادث عابر لن يتكرر أبدا ، لأنه موجة يجرفها تيار الزمان ، ذلك النهر الذى « لا يستطيع المرء أن ينزل فيه

---

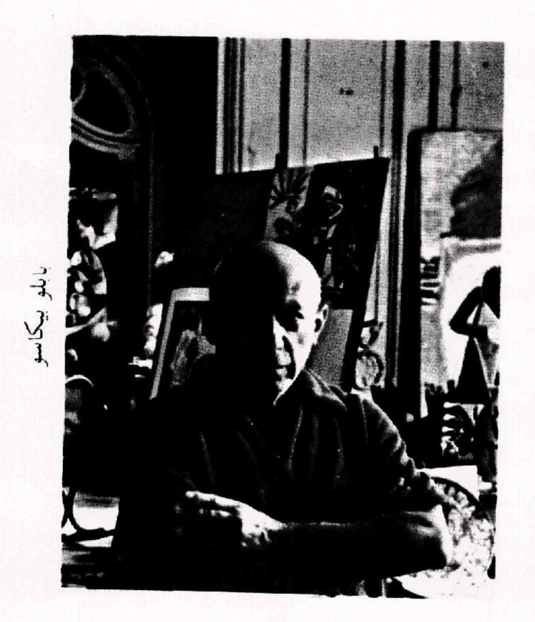
(١) عن كتاب « علم الجمال وفلسفة النقد الفنى » Aestheiecs and Philosophy of Art Criticism لمؤلفه جيروم ستولنيتز Jerome Stolnitz .

مرتين »[١] كما تعبر عن ذلك النظرة الهرقليطية التى تؤكد أن الحقيقة ليست وجودا بل صيرورة ، وليست حالة ثابتة بل عملية ومسار . وكل لوحة انطباعية هى تسجيل للحظة فى الحركة الدائمة للوجود ، والرؤية الانطباعية تحول الطبيعة إلى عملية نمو وانحلال ، فكل ما هو ثابت متماسك ينحل إلى تحولات ويتخذ طابعا متجزئا غير مكتمل . وبفضل الانطباعية ، وضحت عملية الرؤية الذاتية وحلت محل الرؤية الموضوعية ، وهو التعبير الذى بدأ به تاريخ رسم المنظور الحديث . فتصوير الضوء ، والهواء ، والجو ، وتحليل السطوح متساوية اللون إلى بقع ولمسات ، وتفكيك اللون الموضعى إلى قيم ، وهكذا النقط المرتعشة والضربات اللونية السريعة المفاجئة ، والمعالجات الخشنة العفوية ، والإدراك اللحظى العابر الذى لا يعبأ بالموضوع ، كل هذا ينم فى نهاية المطاف عن شعور بواقع مثير ، وديناميكية دائمة التغيّر .

وعلى ذلك ، فالفنان التأثيرى يغرق فى تأملاته الجمالية بعيدا عن المشاركة الإيجابية فى الحياة العملية أو الاهتمام بالكائن الموضوعى ، إلا بقدر ما يشعه من تناغم بصرى فى دائرة الرؤية الذاتية والإدراك . أى أن الفنان هنا صانع مبتدع وليس حاكيا مقلدا كما كان من قبل ..

وقد وجدنا بيكاسو بعد ذلك بنحو نصف قرن يقول : نعلم جميعا أن الفن ليس هو الحقيقة ، بل هو إيهام وخداع يسمح لنا بالاقتراب من الحقيقة ، على الأقل الحقيقة القابلة للإدراك !

وهكذا وقفت التأثيرية — باستقلالها فى الإدراك والتعبير — لتحجر على الواقعية القديمة .. وكما قال مونيه Monet — أحد رواد الفن التأثيرى — إنها ليست محاكاة حرفية للأشياء المعنية ، فالضوء لا يملكه الرسام ، ولكنه يترجمه إلى لمسات لونية تَكسب الصورة انطباعها الحر الذى يبعدها عن شبهة النقل الحرفى .. وهذه الأمانة الحرفية أبطلتها آنذاك الصورة الفوتوغرافية التى بدأ ظهورها فى الثلث الأول من القرن التاسع عشر ، وقد لعبت دورا حاسما فى تغيير المفهوم التشكيلى عند الفنانين ، بل كانت مثار دهشة الناس وانبهارهم لهذا الحدث الميكانيكى



بابلو بيكاسو



كلود مونيه

(١) نسبة إلى الفيلسوف الإغريقي هرقليطس ، فيلسوف التغير الدائم ، تلك الفلسفة التي تبحث في التغير والصيرورة ، وقد عبر عنها هرقليطس بقوله : أنت لا تنزل فى النهر الواحد مرتين فى مكان واحد ، فمياه الأنهار دائمة التجدد والانسياب .

الساحر ! ففى عام ١٨٣٩ كان ثمن الصورة الفوتغرافية المعالجة بطبقة من أيوديد الفضة خمسة وعشرين فرنكا ذهبيا، وكانت تُصان فى حافظات مثل الحلى الثمينة ، وشهدت الأعوام فيما بين ١٨٥٠ و١٨٦٠ ظهور الألواح الزجاجية والورقية التى انتشرت انتشارا سريعا ، وفى عام ١٨٧١ أصبح من الممكن استنساخ أعداد غير محدودة من سلبية الصورة الواحدة .. وبهذا التقدم فقدت اللوحة المرسومة قدرا كبيرا من وظيفتها الإعلامية ، فقال المؤرخ و.بنيامين : « إن الفنانين سرحهم الميكانيكيون » أى جعلوهم عاطلين ! كما أبطلت الصورة الفوتغرافية ادعاءات الأكاديميين فى الأمانة الحرفية لمجرد أن جهازا بسيطا قد ظهر فجأة لينقل التفاصيل كما هى وبكل أمانة ودقة . ويقول و.بنيامين : « إننا لم نجرؤ منذ البداية على رؤية الصور التى أنتجتها كاميرا داجير[1] ، وقد شعرنا بالخوف والدهشة عندما رأينا الصور بهذه الدقة والوضوح، واعتقدنا أن هذه الصور الصغيرة التى ثبتها داجير على لوحته كان فى مقدورها أن تنظر إلينا » !

وقال آخر : « الصورة الفوتغرافية جميلة ولكن يجب ألاّ نقول ذلك » ! وكان رد الفعل عند الفنانين أن أعملوا فكرهم للتغلب على هذا الجهاز الشيطانى واضعين فى اعتبارهم المحاكاة الجامدة التى تنقلها الصورة الفوتغرافية من ناحية ، وصغر حجمها وعجزها عن إيجاد اللون من ناحية أخرى . فضاعفوا من أحجام لوحاتهم الفنية ، كما اهتموا أكثر وأكثر بالأبحاث اللونية واللمسات الحرة التى تظهر الملمس « Tecture » ثم اختيار الموضوع من التحليق الخيالى واستخدام الرمز والاستعارة ورسم التاريخ إلا أن واقعية الكاميرا وسهولة وسرعة إنتاجها وارتباطها بالتصوير السينمائى بعد ذلك ، جعلها تنتشر بسرعة مذهلة .. ولكنها فى الوقت ذاته خلقت فكرا آخر يلح على وجدان الفنانين وهو : هل وظيفة اللوحة التشكيلية هى أن يكون الموضوع محل اعتبار ؟ ومن ناحية أخرى .. واجه الفنان الحديث انتقادات مؤلمة من عامة الجماهير الذين تأثروا بالصور الميكانيكية فى كافة أجهزة الإعلام المرئية .. وحجتهم أن الغموض والمتاهات التى يجابهونها فى الأعمال الفنية لا يستطيعون فهمها أو تفسيرها بسهولة وهم الذين يرون الواقع نفسه فى الصور الفوتغرافية من غير تعب أو تفكير عميق ، ولا سيما بعد هذا التقدم المذهل فى تكنولوجيا التصوير الملون بكافة أنواعه من قرب وعن بعد، عبر المسافات وعبر الفضاء وفوق الأرض وتحت الماء، واستخدام كافة الإشعاعات الحديثة فى فنون التصوير .

وفى المقابل يتهم الفنانون بدورهم الصورة الفوتغرافية بأنها عاجزة عن إدراك الأساسيات الجمالية والحسية والأيدلوجية والثقافية للفن والفنان ، وكل هذه القيم كانت محل البحث والتحليل فى التأثيرية .

وعلى أية حال ، فعسى أن تكرهوا شيئا وهو خير لكم! لقد عمد الفن الحديث والأفكار المستنيرة المعاصرة إلى مواجهة هذا الخطر باللجوء إلى استلهام الفنون البدائية، فعكفت[2] مجموعة من أبرز الفنانين أمثال : ديران — ماتيس — براك — بيكاسو وغيرهم ، على دراسة مجموعات الأقنعة الزنجية وكثير من الفنون البدائية ، كما تدارسوا الفن الياباني ودمى جزيرة جاوه والزجاج البافارى والفنون الإسلامية وما تحويه من ثراء لونى وفلسفات روحية وتجريدات لا متناهية . كما ظهرت نداءات أخرى تلفت الأنظار إلى الكتابات التشكيلية والنماذج الفنية التراثية فى الفن المصرى ، والكتابة الهيروغليفية والإغريقية والهندية والآشورية وغيرها من البدائيات الإفريقية والآسيوية والأيبيرية .. تلك النماذج التى تتسق بالمضامين والقيم التى تثير العواطف وتدعو للتأمل وتصقل الملكات والأحاسيس ، وكل ذلك متاح للفنان لكى يثرى إبداعه ويفجر فى وجدانه ينابيع الأصالة والابتكار !

ولنستعرض سويا على الصفحات التالية قصة التصوير الميكانيكي وكيف تطور بسرعة مذهلة ، لنرى موقف الفنان المعاصر إزاء هذا الخطر الداهم . ومن عجب أننا وجدنا الفنانين هم أحرص الناس على تسجيل صورهم بالكاميرا

---

(١) انظر موضوع : قصة التصوير الفوتغرافى على الصفحات التالية .

(٢) يقول جوجان « تجدون دائما اللبن المغذى فى الفنون البدائية » .





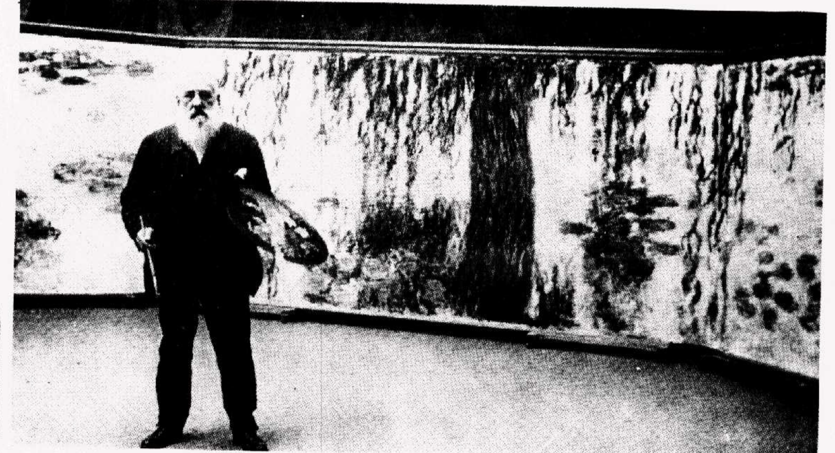
صورتان للفنان كلود مونيه



أوجست رينوار



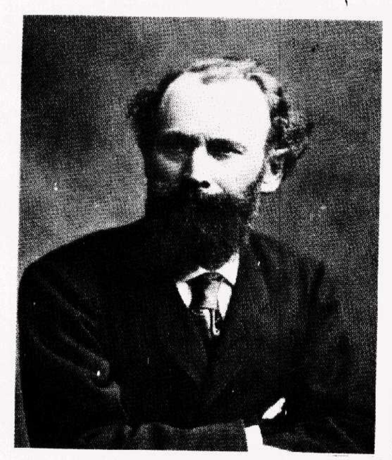
رينوار في مرسمه عم ١٩٠١



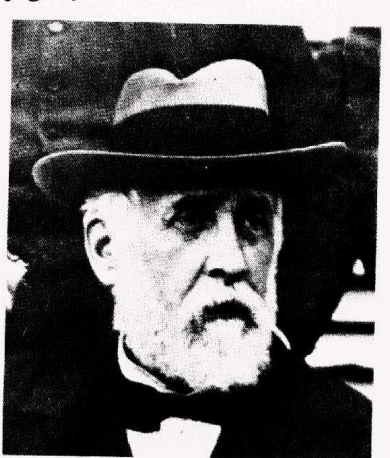
مونيه في مرسمه عام ١٩٢٢



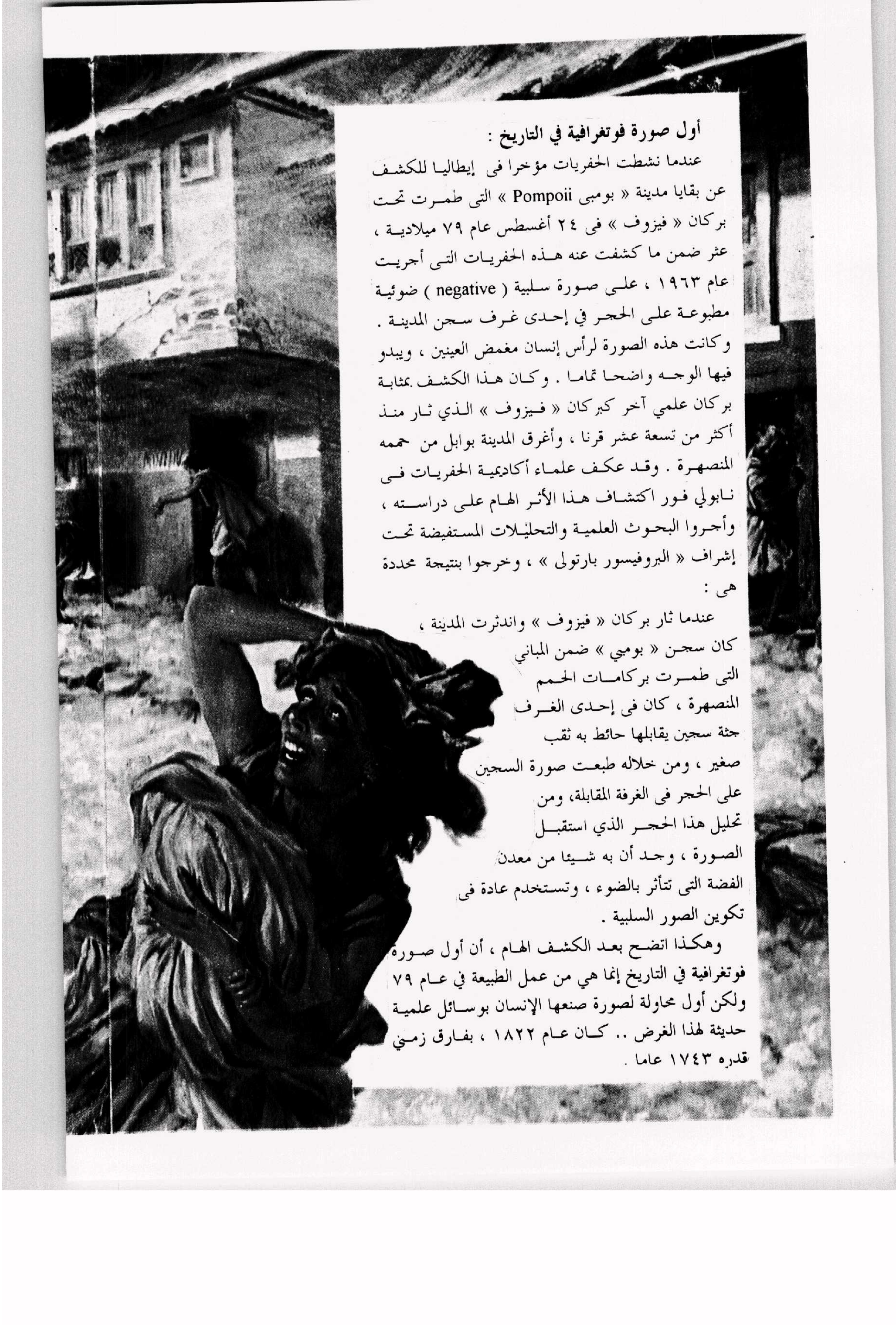
ألفريد سيسلي



ادوارد مانيه



ادجار ديجا



أول صورة فوتغرافية في التاريخ :

عندما نشطت الحفريات مؤخرا فى إيطاليا للكشف عن بقايا مدينة « بومبى Pompoii » التى طمرت تحت بركان « فيزوف » فى ٢٤ أغسطس عام ٧٩ ميلادية ، عثر ضمن ما كشفت عنه هذه الحفريات التى أجريت عام ١٩٦٣ ، على صورة سلبية (negative) ضوئية مطبوعة على الحجر في إحدى غرف سجن المدينة . وكانت هذه الصورة لرأس إنسان مغمض العينين ، ويبدو فيها الوجه واضحا تماما . وكان هذا الكشف بمثابة بركان علمي آخر كبركان « فيزوف » الذي ثار منذ أكثر من تسعة عشر قرنا ، وأغرق المدينة بوابل من حممه المنصهرة . وقد عكف علماء أكاديمية الحفريات فى نابولي فور اكتشاف هذا الأثر الهام على دراسته ، وأجروا البحوث العلمية والتحليلات المستفيضة تحت إشراف « البروفيسور بارتولى » ، وخرجوا بنتيجة محددة هى :

عندما ثار بركان « فيزوف » واندثرت المدينة ، كان سجن « بومبي » ضمن المباني التى طمرت بركامات الحمم المنصهرة ، كان فى إحدى الغرف جثة سجين يقابلها حائط به ثقب صغير ، ومن خلاله طبعت صورة السجين على الحجر فى الغرفة المقابلة، ومن تحليل هذا الحجر الذي استقبل الصورة ، وجد أن به شيئا من معدن الفضة التى تتأثر بالضوء ، وتستخدم عادة فى تكوين الصور السلبية .

وهكذا اتضح بعد الكشف الهام ، أن أول صورة فوتغرافية في التاريخ إنما هي من عمل الطبيعة في عام ٧٩ ولكن أول محاولة لصورة صنعها الإنسان بوسائل علمية حديثة لهذا الغرض .. كان عام ١٨٢٢ ، بفارق زمني قدره ١٧٤٣ عاما .



هكذا تخيل الفنان المعاصر حالة الذعر التى داهمت شعب بومبى وقت ثورة بركان فيزوف

وفي أيامنا هذه ، أضافت معطيات العصر الحديث ومكتشفاته العلمية كما هائلا من المعلومات وخبايا الطبيعة وأسرار الكون .. مما كان متعذرا بل مجهولا تماما من قبل ! والإنسان المعاصر يرى اليوم ثورة حقيقية في فن التصوير الفوتوغرافي ، ممثلة في معظم مرافق حياتنا . وتوالت التطورات المذهلة المتلاحقة اللاهثة تكاد أن تخطف أبصارنا وعقولنا كل يوم . وقد وصل هذا التطور إلى منتهاه بحيث نشاهد المنظورات بصورة فورية من أي مكان في العالم ، بل ومن الكواكب الأخرى كذلك . وقد عمر الفضاء الكوني بمئات من الأقمار الصناعية التي تحمل عيونها التلفزيونية الفوتغرافية .. يراها الإنسان على كوكب الأرض لحظة بلحظة . وهكذا لعب التصوير دورا حياتياً حيويا ، احتوى من خلاله الأرض وما فوقها وما في باطنها ، وغاص في أعماق البحار وحلق في أفلاك الأجرام السماوية الشاهقة . وخيل إلينا أن عيون الكاميرا تتسلل إلى دخيلة نفوسنا لتصور أفكارنا وأحلامنا ! وعندما نستعرض مدارس الفن العالمي منذ النصف الثاني من القرن التاسع عشر - ولاسيما التأثيرية — ومابعدها نجد أن التصوير الفوتغرافي قد فرض نفسه بإلحاح على الحركات الفنية كمنافس خطير قلب موازين الرؤية البصرية ومحاكاة الطبيعة ، مما أفاد الفن فائدة كبرى في البحث والتنقيب عن مجالات شتى لفلسفة الرؤية الفنية وترسيخ جذورها ومناهلها في أعماق التاريخ وأغوار النفس وما وراء الواقع .

وحرى بنا أن نعرف قصة التصوير الضوئي وعلاقته بالفنون التشكيلية ، وهذا هو الجانب الذي نعني به في المقام الأول .



الحفريات التي أجريت في بومبي عام ١٩٦٣





التصوير الضوئي .. ومحاولات الفلاسفة والفنانين :

الصورة في العصور القديمة والعصور البدائية فيما قبل التاريخ هي وسيلة التفاهم وأداة الكتابة والتعبير عن شتى الانفعالات المتباينة . ثم اختزلت « الصورة » شيئا فشيئا حتى وصلت إلى حروف الكتابة المجردة .. أي أن الحرف يؤدي منطوقا لفظيا دون أن يكون له دلالة موجودة في الطبيعة كما كان من قبل ، وإن بقى رسم الصورة يمارس كأداة تعبير وجداني عن الرغبات والعواطف وشتى الانفعالات الإنسانية ، لكن الإنسان كان يطمع في أكثر من ذلك : يطمع في تسجيل الحركة !

• ... وهنا لا بد لي من وقفة :

بينما كان تسجيل الحركة هو الشغل الشاغل للإنسان منذ عصر ما قبل التاريخ ، ثم شغل موضوع « الحركة action » بعد ذلك فلاسفة الإغريق والفلاسفة المسلمين ، ثم فناني عصر النهضة الإيطالي وفناني الشمال الأوروبي وغيرهم . نرى أنه في عام ١٩٠٩ تشكلت حركة فنية (ضمن مذاهب الفن الحديث) سميت بالحركة المستقبلية Futurism بإيطاليا واستمرت حتى ١٩١٦ ، كان همها تسجيل الحركة في لوحاتها . ومن الغريب أن معظم كتب تاريخ الفن تذكر أنها أول حركة في التاريخ تعني برسم (الحركة) وتسجيلها في أعمالها الفنية . وعندما رسم « أمبرتو بوتشيوني » و« جينو سيفيريني » و«جياكوما بلا » لوحاتهم وفيها سجلوا الحركة مثل : الحصان الذي يجري وله عشرات الأرجل ، أو الكلب الذي له عدة ذيول وأرجل كثيرة لإظهار الحركة السريعة كي تحسها عين المشاهد في الصورة .. إلى آخر هذه المنظورات ، عندما ظهرت هذه الأعمال في تلك الفترة (١٩٠٩ — ١٩١٦) ، ظن الفنانون وطلاب الفنون أن هذا اكتشاف مستحدث لهذه الجماعة من رواد (المدرسة المستقبلية) ، ولكن الحقيقة أن البحث في موضوع الحركة قد سجل فنيا قبل ذلك بكثير .

• فقد اكتشف العلماء ضمن حفرياتهم صورة مرسومة ترجع إلى عصر ما قبل التاريخ ، رسم الفنان البدائي فيها ثورا يجري وله عدة أرجل أمامية وعدة أرجل خلفية تبين مراحل الحركة السريعة لتحسها عين المشاهد . وقد اكتشف هذا الرسم في مغارات « التيمارا » ضمن ما اكتشف في هذه المغارات من رسوم العصر البدائي . وطبيعي أن الفنان البدائي قد عبر عن الحركة في رسومه[1] تلك بعفوية وتلقائية دون أن يدعى أنه أسس مدرسة فنية بعينها . وأول من عني بالبحث عن سر تسجيل الحركة من المفكرين والفلاسفة هو « أرسطوطاليس » ٣٨٤ — ٣٢٢ قبل الميلاد ، إذ طرح نظرية مؤداها أن شبكة العين تحتفظ بالصورة لمدة تتراوح ما بين ١ من ١٠ إلى ١ من ٢٠ من الثانية، إلى أن تمحي الصورة من العين . وقاد ذلك البحث إلى التفكير في عمل صور متتابعة بحيث تنمحي الصورة من العين بأن تظهر أمام العين صورة أخرى بها جزء مكمل للحركة . وهكذا . ويقال إن أرسطوطاليس هو أول من تكلم عن الكاميرا وهي (الصندوق المظلم ذو الثقب) .

ولكن تسجيل الحركة وقتها كان مستحيلا لعدم توافر الإمكانات اللازمة لتحقيقها .. ومن أجل هذا بقيت هذه الأبحاث نظرية . ثم جاء بعد أرسطوطاليس مفكر آخر هو « تيتوس لوكريتيوس كارومي » سنة ٦٥ قبل الميلاد ، ودرس هذه النظرية السابقة وطورها إلى نظرية أخرى هذا نصها :

عندما تختفي الصورة من على شبكة العين وتحل مكانها صورة أخرى ، يتولد الإحساس بالحركة .

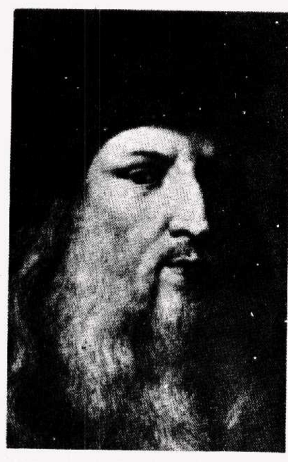
ثم جاء « بطليموس » وتناول هذه النظريات التي

---

(١) لنتأمل الصورة في الصفحة المقابلة .. وهي أحدث ما كشفت عنه الحفريات (يناير ١٩٩٥) لأحد الكهوف في إقليم أرديش بفرنسا ، نلاحظ رأسي وحيد القرن وقد رسمها الرجل البدائي في تكرار وتتابع متعمد للإيهام بالحركة وكذلك رأسي الحصان الذي يرتفع شيئا فشيئا تبعًا للحركة .. إنها نفس المنهج الذي اتبعته الحركة المستقبلية عام ١٩٠٩ بعد عشرين ألف سنة. (انظر صفحة ٩٥ وتأمل لوحة جياكومو بالا) .



صورة متخيّلة للحسن بن الهيثم



دافنشي

تعني بالحركة والإحساس بها ، وأفرد لها بابا مطولا في كتابه « البصريات » سنة ١٥٠ ميلادية ..

وبذلك جاء دور العلماء المسلمين ، فنرى أن « الحسن بن الهيثم » يؤلف كتابا جامعا عن علم البصريات اسمه « كتاب البصريات » يتحدث فيه بإسهاب عن إمكانية صنع الكاميرا ، مركزا على غرفة مظلمة ذات ثقب ينفذ منه الضوء ليعكس الصورة مقلوبة . ومن الجدير بالذكر أن القرون الوسطى قد حفلت بطائفة من المشعوذين استغلوا ما تحدث عنه الحسن بن الهيثم بشأن الغرفة المظلمة ذات الثقب ، في السحر والإيهام وابتزاز العامة من الناس في ذلك الوقت، مستغلين ظهور الصورة المقلوبة على أنه من صنع شياطينهم .

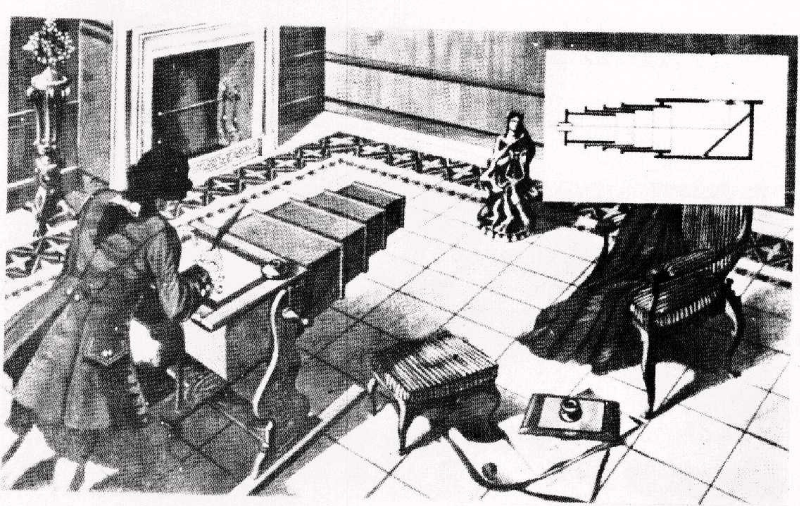
وفى القرن السادس عشر وقت ازدهار عصر النهضة الذهبي الإيطالي في مجال الفنون ، وصف « ليوناردو دافنشي » الغرفة المظلمة وكاميرا المستقبل وصفا دقيقا . فقد كان دافنشى فنانا عبقريا سبق عصره ، وتنبأ بمخترعات مستقبلية تحققت عقب ذلك بمئات السنين، مثل الكاميرا والغواصة والطائرة والدبابة وغيرها مما شهده العصر الحديث .

وهكذا رأينا أن أبحاث الضوء وانعكاس الصور استأثرت باهتمام الفلاسفة والمفكرين والفنانين منذ أقدم العصور ، واستفاد الفنانون من هذه الأبحاث في رسم مناظرهم للسيطرة على النسب والتكوينات التي يستلهمونها من الحياة . وفي سنة ١٦٦٤ توصلوا إلى صنع عدسات بللورية تركب على صندوق مغلق ، ثم تستقبل الصور لتعكسها في الجهة المقابلة . ورأينا أن كثيرا من الفنانين العالميين يستعينون بهذا (الاختراع) الذي سمي بالفانوس السحري[1] ، في رسم مناظرهم وضبط خطوطها والسيطرة على المنظورات الطبيعية .

• وهنا لا بد لي من وقفة أخرى عند هذه المعلومة.. وهي استغلال الفنان (ولا سيما في العصر الحديث) لمعطيات الأبحاث العلمية ، وخاصة الصور الفوتغرافية .. فنجد أن فنانا شهيرا تتفاخر به أمريكا في النصف الثاني من القرن الماضي (التاسع عشر) وحتى وفاته في أوائل هذا القرن (١٩٦١ ـ ١٩٠٩) هو فردريك ريمنجتون، وهو الذي عرف برسم حياة الغرب الأمريكي ومناظر الخيول والهنود الحمر فنجد أنه كان يصحب معه دائما فى رحلاته الفنية إلى هذه البراري آلة التصوير الفوتغرافي، يسجل بها كل ما تقع عليه عيناه فى أثناء

---

(١) الفانوس السحرى أو الغرفة المظلمة ذات الثقب وقد عرفت باسم Camera Obscura .



هكذا استفاد الفنان من انعكاس المنظورات بواسطة الفانوس السحرى

تجواله واستيعابه لعناصر لوحاته ، مستفيدا بالصور الفوتوغرافية في تصوير الحركات السريعة ومناظر الغابات والجبال والصحراء وصراع الهنود الحمر من أجل البقاء . ولولا استعانته بالكاميرا آنذاك ، فأغلب الظن أن لوحاته الخالدة لم يكن ليقدر لها هذا النجاح ، ولا هذه الحيوية التى تزخر بها من حيث الانفعالات والحركة المثيرة . وكذلك الفنان الأمريكي الأشهر الذي أثرى حياة الناس بالمئات من لوحاته النقدية الرائعة وهو الفنان « نورمان روكويل » الذي ظل يوالي إبداعاته إلى السبعينات من القرن العشرين ، كان يستعين استعانة مباشرة بالصور الفوتغرافية . فكان يختار نماذج لوحاته من الحياة الأمريكية ، ويأتي بموديلاته إلى



إحدى لوحات رمنجتون

نورمان روكويل يصور نماذجه بالكاميرا قبل أن يرسمها بأسلوبه النقدى الرائع الذى عُرِف به فى أمريكا والعالم أجمع .

(استوديو) التصوير الضخم الذي أعد خصيصا له ويقوم بتصويرها بالتعبير الذي يريده ، ثم يستخدم الصور في رسم لوحاته وتلوينها بأسلوبه الفني المميز .. وهكذا كان يفعل مع العظماء والقادة والرؤساء الذين يريد رسم صورهم . وكان روكويل أشهر شخصية فنية بأمريكا في القرن العشرين .

وهكذا فعل الفنان Degas الذي اشتهر برسم راقصات البالية وغيره . وحتى الآن نرى أن فنانا ذائع الصيت في العالم أجمع هو الفنان الإنجليزى «دافيد شبرد» الذي اشتهر برسم حيوانات الأدغال الإفريقية ، يقوم بتصوير الحياة الإفريقية وضواريها وأحراشها تصويرا دقيقا مفصلا ، مستعينا بأحدث ما أنتجه العصر من تكنولوجيا التصوير بكاميرات السينما والفيديو والشرائح الملونة.. ويخرج من كل ذلك بحصيلة وافرة من المعلومات والصور المفصلة ثم يأتي دوره في عمل لوحاته بطريقته الخاصة ، وبذلك يجمع بين مشاهداته على الطبيعة ورسم (الاسكتشات) فى المواقع التي يريد رسمها . وبعد الاستيعاب والتأمل المتأني من الصور الحية التي يسجلها من واقع رؤيته الذاتية ، وبإمكاناته الوافرة المعاصرة ، يرسم لوحاته الشهيرة . ومن المعروف أن لوحات دافيد شبرد قد وصلت أثمانها إلى أرقام خيالية تعدت مئات الألوف من الجنيهات للوحة الواحدة ، وتحجز لوحاته قبل أن يشرع في رسمها بنحو عامين . وهكذا يفعل آلاف الفنانين في عالم اليوم .. كما فعل الفنانون بالأمس البعيد والقريب .



دافيد شبرد .. وحياة الأدغال التى اشتهر برسمها

وابتدأ عصر التصوير بمعناه العلمي

ونعود إلى قصة التصوير الضوئـي ، فقـد أعقب اختراع (الفانوس السحري) تطورات واهتمامات علمية كثيرة لتطويره ، واستغلال الاكتشافات العلمية الحديثة في مجال البصريات .. إلى أن كان عام ١٧٢٧ م حينما أعلن عن اكتشاف هام في هذا الميدان وهو استخدام أملاح الفضة في عمل أسطح لها حساسية خاصة للضوء .. إذ ثبت أن الضوء يسبب قتامة على السطح المعالج بأملاح الفضة ، كما أن هذه الأسطح لها صفة الاحتفاظ بالصورة لأزمنة طويلة .. وكان هذا أول الطريق لتحقيق الحلم القديم . وأسهم كثير من العلماء في توسيع البحث ووضع الأسس حول استخدام أملاح الفضة وتعريضها للضوء ، ونذكر منهم « توماس ويدجوود » و« سيرهمفري دافي » اللذين كان لهما مجهودات عظيمة في تلك الأبحاث التي تتعلق بكلوريد الفضة . كما اكتشف عالم آخر هو « السير جون هيرشيل » مادة تحكبريتيت الصوديوم بوصفها مثبتة لكلوريد الفضة . وأصبح في الإمكان آنذاك الحصول على صور فوتوغرافية بوسائل علمية مضمونة النتيجة . وكانت أول محاولة لعمل صورة بهذه المواصفات ، التى قام بها « جوزيف نييبس Joseph Niepce » (١٧٦٥ — ١٨٣٣) ، وكان ذلك فى عام ١٨٢٢ بتعريض سطح حساس معالج بأملاح الفضة للضوء فى آلة تصوير ، وقد ظلت العدسة مفتوحة لمدة ١٢ ساعة للحصول على

صورة واضحة ، ثم ثبتها بمادة تحكبريتيت الصوديوم.
وأكمل المهمة فنان آخر هو « لويس جاك داجير Louis Jacques Daguerre » الذي وضع مواصفات دقيقة للحصول على صورة فوتوغرافية بالطريقة التي راجت بين الناس بعد ذلك ، وكان هذا الحدث في عام ١٨٣٧ ..

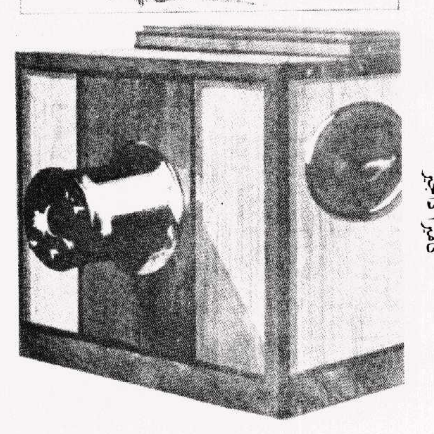
وفى ١٩ أغسطس سنة ١٨٣٩ بأكاديمية العلوم في باريس ، أعلن العالم الطبيعي « أراجو » رسميا عن اختراع التصوير الفوتوغرافي باستخدام المادة الحساسة تحت اسم « جوزيف نييبس » و« لويس جاك داجير » !..

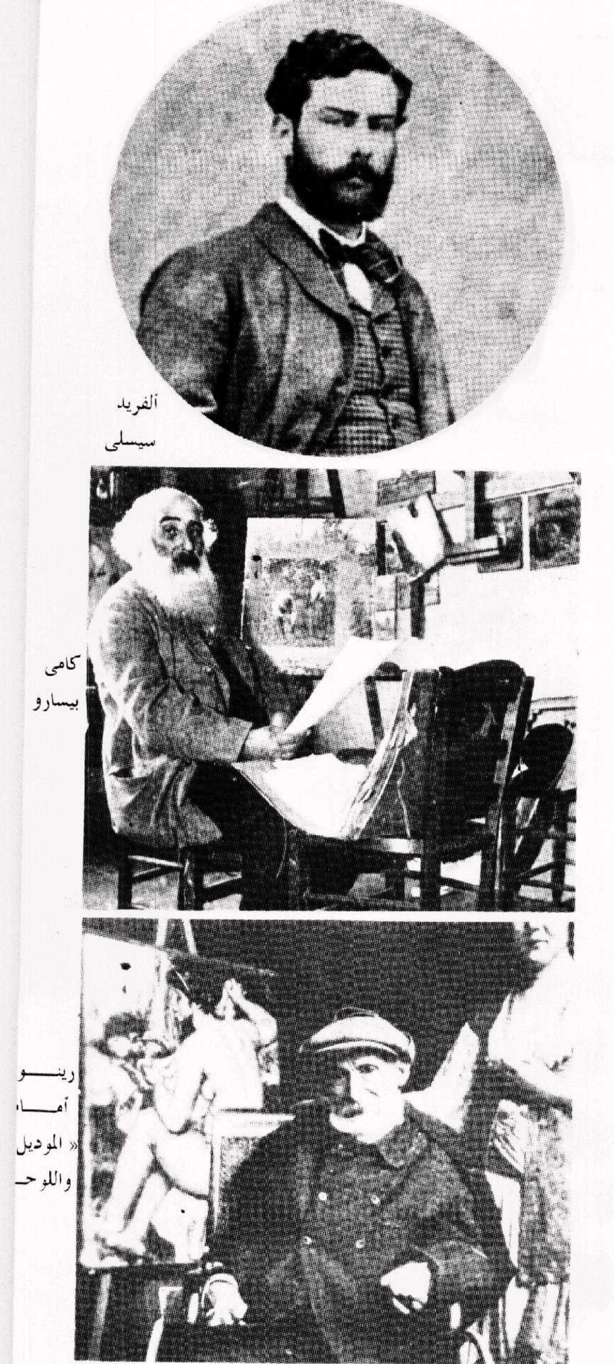
وقبل هذا الإعلان الرسمي بأسابيع قليلة ، اشترت الحكومة الفرنسية هذا الاختراع منهما نظير أن تعطيهما معاشا شهريا مدى الحياة ، وبذلك كان لفرنسا الفضل في أنها الرائدة في العالم أجمع باختراع هذا الفن لتهديه إلى البشرية . وانتقل استخدام الكاميرا من فرنسا إلى ألمانيا .. ثم إلى باقي دول العالم بعد ذلك . ولأول مرة في التاريخ يمكن عمل صورة بدون فرشاة الفنان التشكيلي ، الذي ظل متربعا على عرش التصوير يدويا منذ بدء الخليقة حتى عام ١٨٢٢ ، وكان هذا التاريخ نقطة تحول كبير فى مجرى العلوم الإنسانية بأسرها ، فقد استفادت من هذا الاختراع على أوسع نطاق . والضوء هو الأساس فى تجسيد الصورة على الأسطح المعالجة بالمادة الحساسة ، التي كانت في البداية عبارة عن ألواح من الفضة ، ثم بدأ استخدامها على ألواح من الزجاج ، ثم على المادة الفيلمية المعروفة حاليا .

وقد أطلق اسم « داجير » على أول آلة تصوير استخدمت آنذاك ، وكانت قوة عدساتها ١ إلى ١٤ ، ثم راجت بعد ذلك الصور الضوئية المجسمة في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، وهى التى تستعمل فيها عدستان في نفس الآلة .


نيبس


داجير


كاميرا داجير



ألفريد سيسلي

كامي بيسارو

رينـــو أمـــا « الموديل واللوحـ

وتوالت التحسينات على آلـة التصويـر « داجير » ، إلى أن ابتكر « جـورج إيستمان » سنة ١٨٨٤ طريقـة الفيلـم الشريطي الملفـوف محل الألـواح الزجاجيـة .. وهكذا تتابعت وسائل تطوير الكاميرا بعد ذلـك بشكل ملحوظ.

وفي عـام ١٩٠٣ ، ظهـر التصوير بـالألوان الطبيعيـة لأول مرة في التاريخ ، وكـانت الصـور الملونـة بمثابـة تحـول مذهل آخر في عـالم التسجيل البصري ، وقطع التصويـر شـوطا طويـلا في تجاربـه الأولى حتـى استقرت أسسـه ومعالمه وأدواته وخاماته وأحماضه ثم استحوذ هـذا الفـن المثير على اهتمـام النـاس ، ولا سيما الفنـانين منهـم . وحيـث إن التصويـر الفوتوغـرافي قـد نشـأ وترعـرع في أحضان الفنانين التشكيليين[1] ، فقـد مـارس الرسـامون التجربـة في مستهلها بثقة وتعـاطف مـع الآلـة .. ولم يشعروا نحوهـا بتحفـظ أو منافسة ، بـل بتزاوج الخبرة والتعاون المثمر . بعكس ما شاع بـين بعـض النـاس من اعتقاد بأن هذا (الفـن) الجديد سيضع نهايـة لإبداع الفنانين الرسامين ، باعتبـار أن آلـة التصويـر في عهودهـا المتطورة حاليا أكثـر دقـة وصدقـا وواقعيـة مـن التصويـر اليدوي ، وبخاصة في مجال رسم الأشخاص أو ما يعـرف بفن الـ Portraits . ولكـن الحقيقـة أن الكاميرا عدسـة صماء . كانت وستظل عينا جامدة دون حيـاة ولا روح ولا وجدان ، تنقل الواقع كما هو وكما نراه في الطبيعة، لا يحرك فينا عاطفة ولا يثير وجداننا ولا يمتع بصيرتنـا، وإن كـان يبهرنـا بحرفيتـه فحسـب، أي أن الصـورة الفوتوغرافية تتعامل من السـطح ولا تنفذ إلى الجوهـر ، وتسجل الشكل ولا تتسلل إلى الروح كما يفعـل الفنـان بإبداعاتـــه ونظرتـــه الثاقبـــة الملهمـــة الواعيـــة .

---

(١) كان حاك داجير فنانا تشكيليا تخصص فى رسم المنـاظر الخلفيـة للمسـرح . وعندمـا لجـأ إليـه جوزيـف نيبـس لتطويـر اختراعه ، قضى داجير أكثر من عشر سنوات فى البحث والتجـارب بعقليـة الفنـان وحساسيته حتـى أعلـن رسميـا عـن اختراع التصوير الفوتغرافي عام ١٨٣٩ . وكذلك رأينا أن أبرز الفنانين الذيـن احترفوا التصويـر بكاميرا داجير فـى باريس هـو الفنـان التشكيلي نادار nadar الذى حول مرسمه إلى استوديو للتصوير الفوتغرافي . ورأينا كذلك أن الفنانين التأثـيريين كـانوا حريصـين على اقتناء الصور الضوئية لأنفسهم ولعائلاتهم وكذلك على شراء الكاميرا لاستعمالاتهم الشخصية وربما لأغـراض فنيـة فـى ممارساتهم الإبداعية . ومنذ عام ١٨٣٩ وجدنا أن الفنانين التشكيليين هـم أحـرص النـاس على الحديث عـن الاختراع الجديـد والتنويه به والانبهار بصورهم الشخصية التى سجلتها لهم عدسة الكاميرا .

وهكذا لم تنشأ خصومة بين الفنان والآلة ، بل على العكس استفاد التصوير الفوتوغرافي من عبقرية الفنانين في استلهام لوحاتهم وما تتضمنه من قيم تشكيلية . كما أن الفنانين قد سخروا الكاميرا الحديثة في إمدادهم بالصور الحركية ذات الإيقاع الديناميكي السريع ، كما استفادوا بالتصوير الملون على أوسع نطاق في التأمل والبحث والدراسة المتأنية، واستعانوا بالصور الفوتوغرافية استعانة مباشرة أو غير مباشرة .. كما فعل : ديجا — رمنجتون — روكويل — شبرد وغيرهم .. ممن يحصون بالآلاف في عالم اليوم .

ولكن يجب أن يكون هذا التعاون بين الكاميرا والفنان محسوبا ومدروسا في غير مغالاة أو تطرف ، وليس نقلا مجردا يهبط بالعمل الفنى إلى الحرفية والسطحية والجمود .. إن لمسة ملهمة من ريشة الفنان الواعية لا تقارن بأكداس الصور الفوتوغرافية مهما زخرت بالإبهارات اللونية المتألقة .

لأنه — كما أسلفنا — ليس وراءها روح الفنان ولا إبداعاته وخبرته ولا معالجاته ودرايته بالتقنية البارعة التي هي من صفات الفن الأصيل .

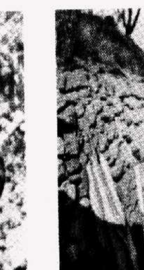
إننا نرى الطبيعة من حولنا في كل حين . نمر بها مئات المرات ولا تبعث فينا أي انفعال مفاجئ يثير وجداننا ويحرك عواطفنا ، سواء أكانت هذه المنظورات واقعية من حولنا أو مسجلة في صور فوتوغرافية . ولكننا نقف مشدوهين أمام لوحة سجل فيها الفنان زهرة أو طيرا أو غصن شجرة أو جبلا أو بحرا أو رمالا.. مع أن هذه المناظر ربما تكون مألوفة تماما لأنظارنا .

هل سألنا أنفسنا عن السر الكامن وراء هذا التأثير العاطفي الجارف ، عندما نرى اللمسة الفنية على هذه اللوحة ؟ إنه الفن بكل تأثيراته الروحية وإيحاءاته المبدعة في النفوس . ولا غرو أننا ندفع الملايين في صورة من عمل فنان ملهم موهوب ، ولا ندفع دراهم معدودة في أي صورة فوتوغرافية مهما حوت بداخلها من المنظورات الطبيعية . وهذا هو الفرق بين الشكل والروح.. بين التسجيل والتحليل .. بين محاكاة الواقع الظاهري والتسلل إلى دخيلة النفوس . إنه الفن بمعناه الواسع وآفاقه الرحبة وعوالمه الإبداعية المثيرة .


سيزان فى مرسمه


بول سيزان فى شبابه


سيزان يرسم من الطبيعة عام ١٩٠٤


سيزان فى نزهة خلوية

كان سيزان من أشد الفنانين حرصا على تسجيل مراحل حياته بالصور الفوتغرافية .

صور فوتغرافية لمجموعة من أعلام الفن الحديث



هانز رختر – ترستان تزارا – جان آرب
صورة التقطت لهم في زيورخ عام ١٩١٧ .



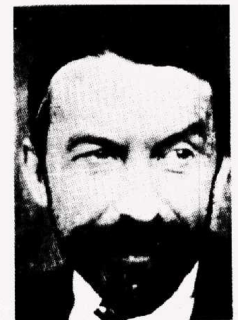
مارينيتي – عام ١٩١٢ – بوتشيوني



جوان جرى



مارسيل ديشومب



جياكومو بالاّ



جورج براك عام ١٩٢٢



روبرت ديلوني



بول كلى

كاندنسكى



صورة فوتغرافية لواجهة أحد الملاهى التى رسمها تولوز لوتريك





بييت موندريان عام ١٩١١



ماليفيتش فى عام ١٩١٠



لوتريك بالزى اليابانى



Lautrec « Autoportrait charge ».

هكذا رسم تولوز لوتريك نفسه

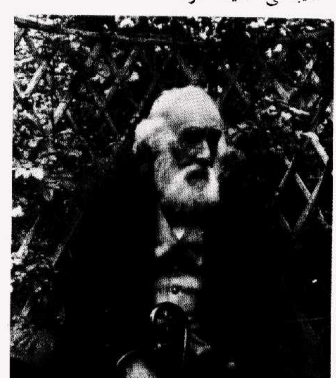


إدجار ديجا في أحد
شوارع باريس



برتاموريسوت عام ١٨٧٥

أتيليه نادار للرسم والتصوير
الفوتغرافي (عام ١٨٧٤)



ديجا في حديقة منزله





جوجان مونيه في مرسمه

كلود مونيه في مرسمه





نابليون الثالث (كان شغوفا بالتصوير الفوتغرافي)

ماري كاسات عام ١٩١٣



مانيه (واحدة من عشرات الصور التقطها له نادار)



وانتهى عصر المحاكاة

وبهذه الحلول استطاع الفنان الحديث أن يلقى الضوء على الطبيعة الرمزية لفن التصوير الذى نبذ المحاكاة ليضفى على فكره عمقا فلسفيا وفكرا ثقافيا ترجمه تشكيليا إلى الإسقاط السطحى والتحليل التكعيبى للمنظور ومعالجات الملمس والفراغ والرمز والبعد الزمنى والبعد العقائدى[١] ، تكوّن فى مجموعها مضمونا بحثيا يتخطى المنظورات التقليدية والمحاكاة الحرفية .

وجدير بالذكر فى هذا الاستعراض ، أن نوضح شيئا آخر على جانب كبير من الأهمية لإظهار الفرق الجوهرى بين مفهوم التصوير الكلاسيكى والفن الحديث .. فقد كان فن التصوير الغربى حتى أواخر القرن التاسع عشر مقترنا ومُعرّفًا بالتعريفات اللغوية ، ويرجع ذلك إلى الكلمة الإغريقية GRAPHEIN وتعنى « الكتابة » أحيانا ، والرسم أحيانا أخرى ، ويقول « جاك ديريدا » فى كتابه عن قواعد اللغة « إن كافة أنظمة العلامات والرموز يجب ألا يخضع تعريفها إلى اللغة ، لأن هذه الأنظمة فى واقعها أكثر شمولا وعموما من مدلولات الرموز اللغوية ، وبالرغم من ذلك فقد ظلت الرموز اللغوية منطوقا معبرا عن الأنظمة الرمزية .. ولكن الحقيقة أن الرموز اللغوية لها نظامها المستقل عن المفهوم المادى أو هى أعجز من أن تدل عليه بالشمولية والدقة الواجبة » .

واعتمادا على هذا التعريف الذى أورده أستاذ اللغات ، فإن التصوير الكلاسيكى كان يقوم على ركيزتين : الأولى: أن الشكل ليس له وجود مادى ولا يساوى أكثر من مفهوم الصورة ، وليس له هوية إلا بالمراجع التى يشير إليها. والثانية : كل ماليس له شكل لا يُعتبر شيئا فى اللوحة ، لأن « الشىء » هو ما يمكن تسميته لغويا . أى أن كل عنصر تصويرى لا بد أن يقابله عنصر لغوى، وهذا الخضوع اللغوى يجعل من اللوحة نصا محسوبا منظما كحروف اللغة ذاتها ! وكأن الطبيعة صفحة من كتاب يحوى مجموعة من الاصطلاحات المحددة ، أما الباقى الذى لا يمكن تسميته فلا يمكن تشكيله ...

وهنا جاء الفن الحديث ليهتم أساسا بما لايمكن تسميته، أى غير المسمى .. هو الفحوى المستتر والمضمون الثقافى الذى يعنى به الفنان الحديث ، فالإيحاءات الحسية والتفاعل الوجدانى مع المنظورات والإسقاطات العاطفية التى تثير المعانى والتفسيرات الكامنة فى الذات ، والعوامل النفسية وما تولده من انفعالات متبادلة بين الفنان ونزعاته اللاشعورية فى عالمه الخاص .. كل ذلك ، لا يمكن إرجاعه لتعريف محدد كالنسخ المكررة أو المصنوعات المتماثلة .

أى أن القديم هو مسميات لها أسماء .. أما الحديث فهو نهج بحثى ذاتى لا يخضع لتعريفات مسبقة .

وقد لخص هذا المعنى الباحث الروسى « تارابوكين » عام ١٩٢٣ عندما قال : « إنه ابتداء من مانيه Manet يمكننا أن نقول إن تشبع الصورة بالمحتوى التصويرى يتناسب تناسبًا عكسيا مع المحتوى الموضوعى ، بل إن هناك وصفا أكثر دقة وهو القول بأنه غير مجد لرسم شىء ما إذا كان من الممكن وصفه !

هذه هى قضية العلاقة بين مفاهيم العمل الفنى وما يحويه . لخصها « داميش » بقوله : « كل تأثير هو بالتأكيد فى مستوى الرمزية ، فلا يوجد نسيج كونى إلا ويحتوى على عدد لا نهائى من المفاهيم . وكل عمل فنى رسم على مسطح اللوحة يتطلب القراءة مهما كان مجردا ولا يرجع إلى اسم أو تعريف ما » !

---

(١) الأبعاد التشكيلية الثلاثة المعروفة هى الطول والعرض والإيهام بالعمق الذى يقوم بتجسيد المنظورات أما البعد الرابع فهو البعد الزمنى (أو الحركة) ، والبعد الخامس هو البعد العقائدى كما سماه هربرت ريد .

وفى هذه الحالة نستبعد أن يُقدم الفنان الحديث على عمل ما ، وفى رأسه فكرة محددة كاملة الأوصاف والتفاصيل .. لأن التجربة الفنية فى ذاتها بمثابة بحث واكتشاف لعالم جديد .. إذ يكفى أن تكون الفكرة المسبقة مبدئية باهتة .. ويقول بيكاسو لتوضيح ذلك :

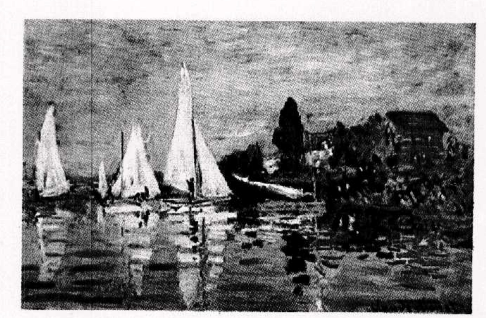
« يجب أن يكون هناك فكرة لما سيعمله الفنان ، ولكنها فكرة مبهمة » . ويعقب صديقه كانفابلر : « عندما يبدأ الفنان فى عمله تأخذ اللوحة فى التكوين رويدا رويدا كصورة ذهنية تتكامل نتيجة للانفعال ، ولكنها لا تكون محددة فى ذهن الفنان من قبل . ومع توالى عمله تتكشف له الفكرة كما لو كان يجاهد لاكتشاف عالم مجهول ». إن العالم الذى تكون ظواهره فى حالة تحول وصيرورة دائمة يحدث انطباعا بأنه حركة متصله يتلاقى فيها كل شىء . وينبغى على الفنان أن يبحث عن معيار الحقيقة فى «اللحظة الراهنة والموضع الحالى » للفرد . وفى حقيقة


قطاع من اللوحة (لاحظ اللمسات اللونية)

السحب والرياح والتأثير اللحظى على المنظر الطبيعى (من أعمال رينوار عام ١٨٧٣)



اللحظة على أنها تفند كل حقيقة أخرى ، ومعنى أولوية اللحظة والتغير ، والصدفة ، من وجهة نظر علم الجمال «Aesthetics» هو سيطرة الحالة العابرة على السمات الدائمة للحياة ، وبالتالى فهى لا تلزم الإنسان بشىء ثابت ، ولا يهم الفنان الانطباعى إزاءها إلا اتخاذ وجهة النظر الجمالية وحدها ، فالانطباعية هى ذروة ثقافة جمالية مرتكزة حول ذاتها . وبذلك تعتبر النتيجة النهائية للعزوف الرومانتيكى عن الحياة العملية الإيجابية ، بأو بمعنى آخر فإن الانطباعية تعتبر تطورا منطقيا للنزعة الطبيعية التى تعنى الانتقال من العام إلى الخاص ، ومن النمطى إلى الفردى ، ومن الفكر المجرد العام إلى التجربة العينية المتحددة زمانيا ومكانيا . فعندئذ يكون تصوير الانطباعية للواقع بما فيه تأكيد لما هو لحظى فريد ، إنجازا هاما من إنجازات النزعة الطبيعية ، مضافا إلى ذلك أن النزعة الانطباعية هى فى المقام الأول نزعة حسية ، وهذا ما يميزها



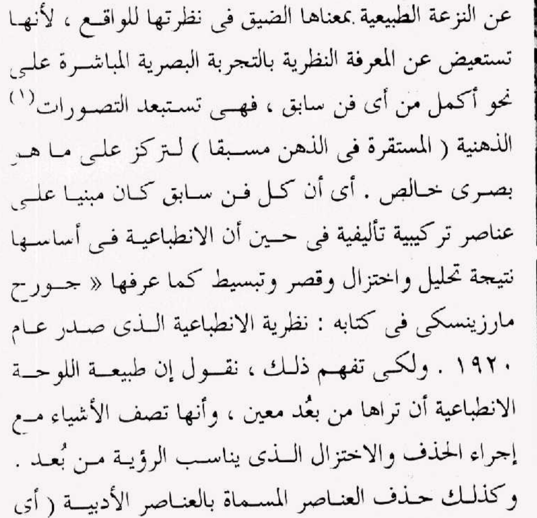
إحدى لوحات كلود مونيه عام ١٨٧٢ ، وتفصيل مكبر لجزء منها (لاحظ الإحساس الفورى المباشر فى ضربات الفرشاة المنطلقة) ▲







▶ لوحتان من أعمال فان جوخ
(لاحظ الطابع الخاص فى المعالجة التكنيكية) .



عن النزعة الطبيعية بمعناها الضيق فى نظرتها للواقع ، لأنها تستعيض عن المعرفة النظرية بالتجربة البصرية المباشرة على نحو أكمل من أى فن سابق ، فهى تستبعد التصورات[١] الذهنية (المستقرة فى الذهن مسبقا) لتركز على ما هو بصرى خالص . أى أن كل فن سابق كان مبنيا على عناصر تركيبية تأليفية فى حين أن الانطباعية فى أساسها نتيجة تحليل واختزال وقصر وتبسيط كما عرفها « جورج مارزينسكى فى كتابه : نظرية الانطباعية الذى صدر عام ١٩٢٠ . ولكى تفهم ذلك ، نقول إن طبيعة اللوحة الانطباعية أن تراها من بعُد معين ، وأنها تصف الأشياء مع إجراء الحذف والاختزال الذى يناسب الرؤية من بُعد . وكذلك حذف العناصر المسماة بالعناصر الأدبية (أى القصة أو الحكاية) ، تلك العناصر التى كانت موضع الاهتمام فى المناهج الفنية السابقة . وكما قال جورج ريفيير Georges Riviere الناقد الفنى الشهير[٢] : « إن ما

---

(١) يرى « هربرت ريد » Herbert Reed فى كتابه « الفن اليوم » أن المراحل العملية الإبداعية فى الفنون التشكيلية تتطابق تطابقا شديدا مع المراحل فى الشعر والموسيقى ، وهى خمس مراحل متعاقبة يعرضها كالتالى :

١ ـ هناك أولا مزاج انفعالى سابق التهيّؤ ، وحاله من الاستعداد أو الإدراك ربما هو إحساس بالاستعداد الخاطف لمستويات العقل اللاشعورية .

٢ ـ فى هذه الحالة ، يجىء إلى الفنان أول هاجس لرمز أو فكرة يعبر عنها ، لا بالكلمات ولكن بشكل مادى ملموس ـــ ربما هو منظر طبيعى أو طبيعة صامتة أو إنسان أو مجرد تكوين تجريدى من المساحات أو الكتل .

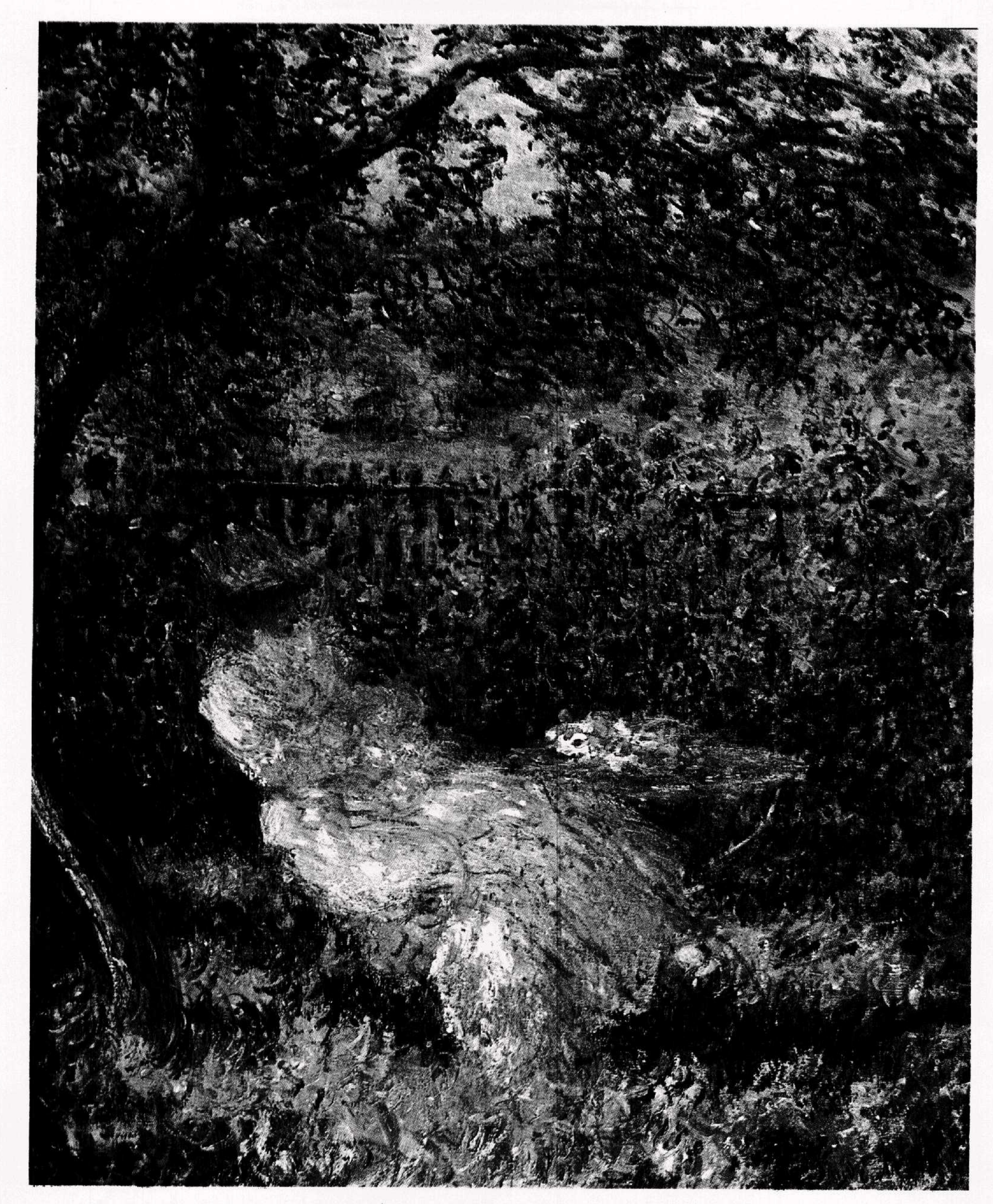
٣ ـ تحدث التطوير العقلى لهذا الرمز بإدخال أو اختيار صور يربطها العقل بالرمز عن طريق الحدس ، ثم تحديد القيمة العاطفية ودفعها فى هذه الصور .

٤ ـ يبحث الفنان عن المنهج والأسلوب المناسب ـ بما فى ذلك الخامة الملائمة ـ ليستطيع بواسطته أن يعرض الرمز .

٥ ـ وأخيرا هناك العملية الفنية الفعلية وهى عملية ترجمة الإدراك العقلى إلى شكل موضوعى ، وهي عملية قد يتعرض الرمز الأصلى فيها إلى تعديلات كبيرة .

ويلاحظ هربرت ريد أن الفنان قد يبدأ عند أى مرحلة من المراحل السابقة ثم يتقدم أو يرجع إلى الخلف ، ولكنه يؤكد على أن الفن هو التعبير من خلال الحواس عن حالات الحدس أو الإدراك الحسى أو الانفعال .

(٢) يعتبر ريفيير من أكبر النقاد والمحللين للفن التأثيرى فى الثلث الأخير من القرن الماضى ، وهذا الوصف للنزعة الانطباعية ورد ضمن مقال نشره فى مجلة Journal d'Art فى ٦ إبريل من عام ١٨٧٧ ، ثم أعيدت طباعته فى مجلد Les archives de l'impressionisme عام ١٩٣٩ .



التوافق فى التأثيرات اللونية والضوئية نراها واضحة فى لوحة كلود مونيه : أليس فى الحديقة . رسمها عام ١٨٨١

يميز الانطباعيين عن بقية المصورين هو معالجتهم للموضوع من أجل فوارقه النغمية ، لا من أجل الموضوع ذاته » .

وغنى عن القول بأن هذه الاهتمامات الشكلية قد حلت محل الدراسات التى تعنى بفحص الانفعالات فى النفس البشرية لاستخراج نوازعها النفسية ، وفى هذا الصدد قال المفكر الفرنسى أندريه مالرو[١] Andre Malraux : «لقد فقدت الابتسامة التى اكتشفها اليونانيون فى الفنون التشكيلية ، و لم يعد لها أثر فى الفن الحديث » !

وهنا يتبادر إلى ذهننا هذا السؤال : لماذا قوبلت الانطباعية بهذه الثورة من الغضب والرفض من جموع المشاهدين فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر ؟

إن هذه الثورة الغاضبة لها ما يبررها .. لقد أتت الانطباعية مركزة على فن التصوير فى تلك الفترة بعد أن احتل التصوير مركز الفن الأساسى وتطور حتى أصبح أسلوبا مستقلا فى وقت كان لا يزال فيه الصراع محتدما فى عالم الأدب حول النزعة الطبيعية .

ولما كان اهتمام الانطباعية باللون والرغبة فى تحويل اللوحة بأكملها إلى توافق للتأثيرات اللونية والضوئية بحيث يتحول إلى نسق من البقع والجزيئات التى لا تنم عن شكل معين ، بهذا ، فقد تخلت عن الطابع التشكيلى الطبيعى الذى ثبت فى الأذهان منذ زمن طويل ، بل وتخلت أيضا عن التصميم Design فى قالبه المكانى وقالبه الخطى line الذى كان الكلاسيكيون يحرصون عليه كل الحرص[٢] .

ولكن الجمهور أحس بالخسارة أكثر مما شعر بالكسب ، فقد فجع (بتشويه) الطبيعة التى كانت تتمثل أمامه فى صورتها المثالية من قبل .. وصار يبحث فى لوحات الانطباعيين عن الأشكال التى ألفها وارتسمت صورها الطبيعية فى مخيلته ، فلا يجد إلا بقعا ونقطا تمثل ظلالا وأضواء وبصريات مبهمة متداخلة . وكانت الصدمة التى أحدثتها معارض الانطباعيين ذات الأداء السريع والمعالجات التى تعنى بالتسطيح اللونى ، بمثابة استفزاز « وقح » . واعتقد الجمهور أن الفنانين ـ بهذا المسلك ـ يسخرون منهم ، ومن ثم جاء انتقامهم قاسيا فى ثورة الرفض والتحقير من أعمالهم !

... وظل الفنانون يتبارون ويتسابقون فى التطوير والتقنيات اللونية حتى جعلوا من اللون غاية فى حد ذاته ، لا وسيلة لإظهار أشكال معينة .

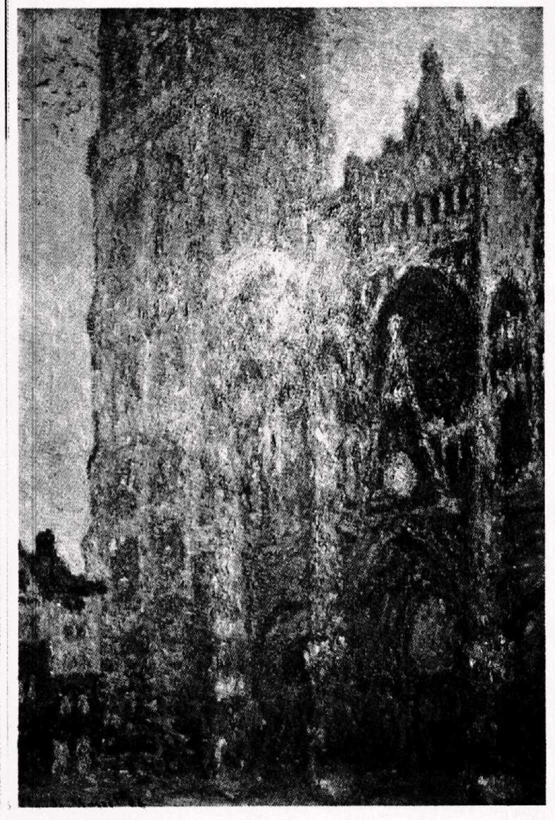
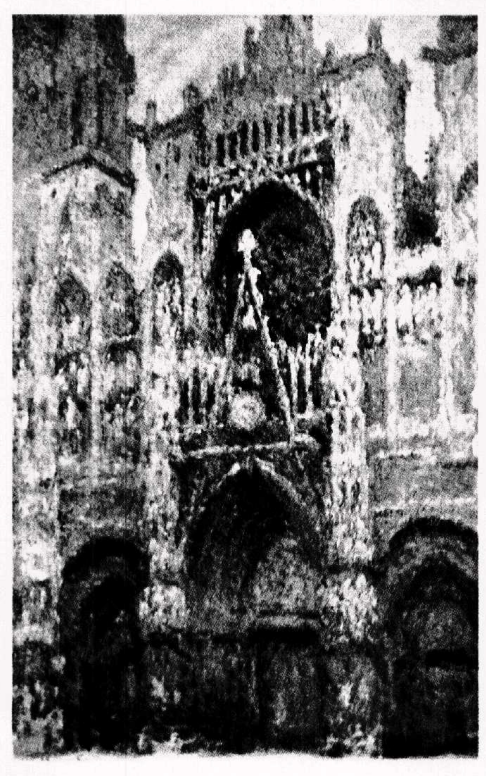
وتوضيحا لهذا المعنى الأخير ، نقول إن كل لون هو سمة لشكل معين .. أما إذا حصلنا على جزء من اللون مجرد عن الشكل الملون فى الطبيعة أى جزء من كل ، فإن هذا الجزء اللونى يفتقر إلى تحديد القالب التشكيلى الذى نراه عادة متكاملا . وعلى هذا النحو يفقد لون النار وهجه ، ولون الحرير لمعانه ولون الماء شفافيته .. وهكذا . وجاءت الانطباعية بنزعاتها اللونية تصور الأشياء بهذه الألوان السطحية اللا جسمية . وبذلك تنقص بصورة لاذعة من الإيهام ...

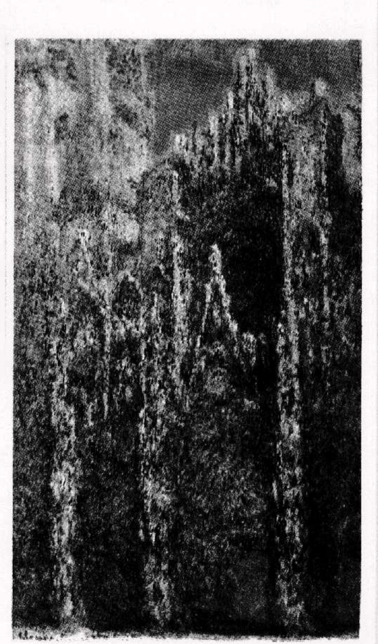
وإذا كان أول معرض جمالى للتأثيريين أقيم فى عام ١٨٧٤ فإن تاريخ الانطباعية (التأثيرية) بدأ قبل ذلك بنحو عشرين سنة ، وانتهى فعلا بالمعرض الثامن للجماعة فى عام ١٨٨٦ ، حيث تفككت الجماعة من حيث هى جماعة متجانسة ، لتبدأ فترة جديدة هى : ما بعد الانطباعية، دامت حتى عام ١٩٠٦ ، وهو العام الذى توفى فيه بول سيزان ، (كما يقول جون ريويد John Rewaid فى كتابه « تاريخ التأثيرية » الذى صدر عام ١٩٤٦ .

---

(١) أندريه مالرو هو من أقطاب المثقفين الفرنسيين المعاصرين ، وقد ذكر هذه الملاحظة فى كتابه الذى ترجم إلى الإنجليزية عام ١٩٤٨ باسم The Psychology of art .

(٢) كان المفهوم التكنيكى لفنانى الكلاسيكية الجديدة أن الرسم ـ أى الخط ـ هو أساس فن التصوير فلم يلبث أن اتخذ هذا المبدأ قاعدة للتعليم فى أكاديمية الفنون ، وكان من أشد المتحمسين لهذا المبدأ آنجر Angre .. وبينما نجد أن الرسم الخطى Drawing هو أهم المبادئ الفنية عند الكلاسيكيين ، نجد النقيض عند إمام الفن الحديث سيزان الذى رفع شعار : «إن اللون خط وكذلك اللون شكل ؛ فعندما يبلغ اللون حد الامتلاء ، يبلغ الشكل حد الاكتمال » .



هكذا رسم كلود مونيه كاتدرائية روين
La Cathedrale de Rouen
فى خمس لوحات كبحث لونى تحت تأثير الضوء فى ساعات اليوم المختلفة .

وهكذا رأينا أن النصف الثاني للقرن التاسع عشر هو فترة السيطرة لفن التصوير بعد أن كانت معقودة على الأدب فى القرنين السابع عشر والثامن عشر ، كما كانت الموسيقى تقوم بدور رئيسى فى المرحلة الرومانتيكية .

وإذا كان المفكرون آنذاك قد أجمعوا على الريادة لفن التصوير ، كان الشعراء يتفقون فى الرأى على أن الموسيقى هى أرفع المثل الفنية العليا ، ولكن قصدهم بالموسيقى كان أقرب إلى التعريف الرمزى للإبداع المطلق المتحرر من كل القيود والمستقل عن الواقع الموضوعى .. ولا سيما وأن نهج الانطباعية كان نهجا حسيا مثلها مثل الشعر والموسيقى .

وقد وجدنا مفكرا عالميا كبيرا هو « بول بورجيه » Poul Bourget يتفق مع الانطباعيين فى مبدأ « الاستغناء عن الشمول بالتفصيل » بقوله : « إن الانطباع الذى تحدثه صفحة واحدة أقوى من انطباع الكتاب كله ، وأن انطباع الجملة الواحدة أعمق من الصفحة ، وانطباع كلمة واحدة أقوى من الجملة » ! وكان فى ذلك يصف المنهج التأثيرى.. وهو النظرة الخاطفة التى تحلل وتفكك الأشكال إلى ذرات مستقلة مشحونة بطاقة حيوية ديناميكية .

الرمزيـــة

القاعدة المعروفة فى الفن أنه من الصعب تعريفه بأى مصطلح لغوى يحاول أن يشخص الخيال الإنساني المبدع أو أن يضفى عليه صفة مميزة . فالحقيقة أن الفن اكتشاف وتأسيس لعالم جديد من الأشكال . وإذا كان « الشكل » شيئا معقولا (أى نعرفه بعقولنا) ، فإن الفن تحويل وتحوير مستمر للشكل عن طريق قوى وجدانيه حيوية غريزية لا تستند إلى شيء من العقل .

وفى الفن الحديث الذى اختلطت فيه الرؤية بالرؤيا ، ولعبت الذاتية دورا أساسيا فى ابتكار قوالبه ونزعاته ، فما من أحد لديه الجرأة ليقول عن نوع ما من الفن الحديث: هذا هو النموذج والقدوة .

وهذا يوضح أن هناك تطورا ملحوظا فى المواهب الفنية الحديثة ، فقد لا نجد إزاءها إجماعًا فى الرأى ، ولكن هذا الاختلاف ذاته حجة مقنعة بتوهج العبقريات المتفردة .

والافتقار إلى وحدة الحكم عليها هو نفس الافتقار الذى نراه فى حضارتنا الحديثة حيث تعقدت الأحوال الاجتماعية، كما تعقدت النزعات فى الرؤى والأفكار والسلوكيات والثقافات والممارسات التقنية والأساليب الخلقية والمعتقدات والأوضاع الاقتصادية .

ولننظر إلى الوراء قليلا أو كثيرا ، لنرى أن الفنان لم يقتنع بتصوير ما تراه عينه بل كان يطرح على نفسه هذا السؤال : ما الذى تراه عينى بالضبط ؟ ، فهو لم يعد قانعا بالوهم الذى توصل إليه تجريبيًا بموهبته الفنية . لا بد له من أن يحلل ما تراه العين .. وأصبحت مشكلته الحقيقية أن ينقل مجال الرؤية المجسدة فى أبعادها الثلاثة « الطول والعرض والعمق » إلى مسطح لوحته ذات البعدين . فإذا كان فنانا يهتم بنظريات المنظور الهندسى ، فإن عمله مرتبط ارتباطا وثيقا بعالم متخصص فى الرياضيات والهندسة ، وبعد ذلك يأتى دور الظل والنور ومشكلات توزيعها على اللوحة ، وهنا يحتاج إلى مساعدة متخصص فى علوم الضوء.. وفى مرحلة متأخرة يدرك الفنان أيضا أن المظهر الخارجي للأشياء يعتمد على بنائها الداخلى .. فيحتاج إلى عالم الجولوجيا لكى يدرس تكوين الصخور مثلا ، فعالِمًا نباتيا ليدرس أشكال النبات ، ثم عالما فى التشريح كى يدرس العضلات وحركة العظام ..

وفى عصر النهضة الإيطالى وجدنا ليوناردو دافنشى يجمع بين كل هذه التخصصات ، كنموذج حى لعصر النهضة الذهبى ومثلا للعبقرية الشاملة المتكاملة .

ورأينا العلم مرادف للإبداعات الفنية على مدى قرون طويلة ، بل إنه طبق بصرامة على النزعة الانطباعية .. ولكن فى أواخر هذه النزعة ، رأينا أن هذا الإسراف فى تطبيق المنهج العلمى لعلوم الضوء لم يعد ممكن التحقيق إلى النهاية.. بل لقد أصبح موضع شك من حيث المبدأ . وبظهور مؤثرات جديدة مثل تأثير الفن اليابانى على

الفرنسيين والأوروبيين عامة ممثلا فى الصور المطبوعة المستوردة من الخارج ، تغيرت المفاهيم إلى حد كبير ، ورأى الناس أن الرسم يمكن أن يكون شيئا مختلفا تماما عن نسخ المظهر لدنيا الواقع .. ظهر هذا المفهوم الجديد كتيار جارف فى نهر الالتزامات التقنية التى كانت تحكم الحركة الانطباعية بأسسها العلمية فى نظريات الضوء والألوان القزحية .

جوجـــان

وفى ذلك الوقت ظهر فنان هاو لم يتدرب على الأساليب الفنية ، ولم يكن محترفا للفن من أساسه ، ولكنه ترك وظيفته فى أحد البنوك ، بل وهجر زوجته وأسرته لكى يكرس حياته لفن الرسم . ولأنه ليس مُنتميا لأحد المنهجين التجريبى أو العلمى ، كان من السهل أن يتأثر سريعا بالفن الشرقى . هذا الفنان هو بول جوجان Paul Gauguin .

ولا يمكننا القول بأنه كان رساما ذا موهبة فذة أو أنه كان ندا لمعاصريه من الفنانين من حيث الخبرة والدراية الفنية أو المران والمهارة التقنية ، ولكن المؤكد أنه كان ذا أثر كبير على المستقبل من حيث الاهتمام بالشىء الكامن تحت الظواهر . ولهذا ، صيغت نظرية هامة لعبت الصدفة دورها فى ظهورها وانتشارها بعد ذلك ؛ فقد التقى جوجان فى بلدة « بونت آفن » عام ١٨٨٨ رساما مجتهدا يدعى بول سيريزيه Paul Serusier يتميز بفكره المنطقى وتأملاته الفلسفية ، وكان يعبر عن آرائه بفكر تجريدى متحرر ..





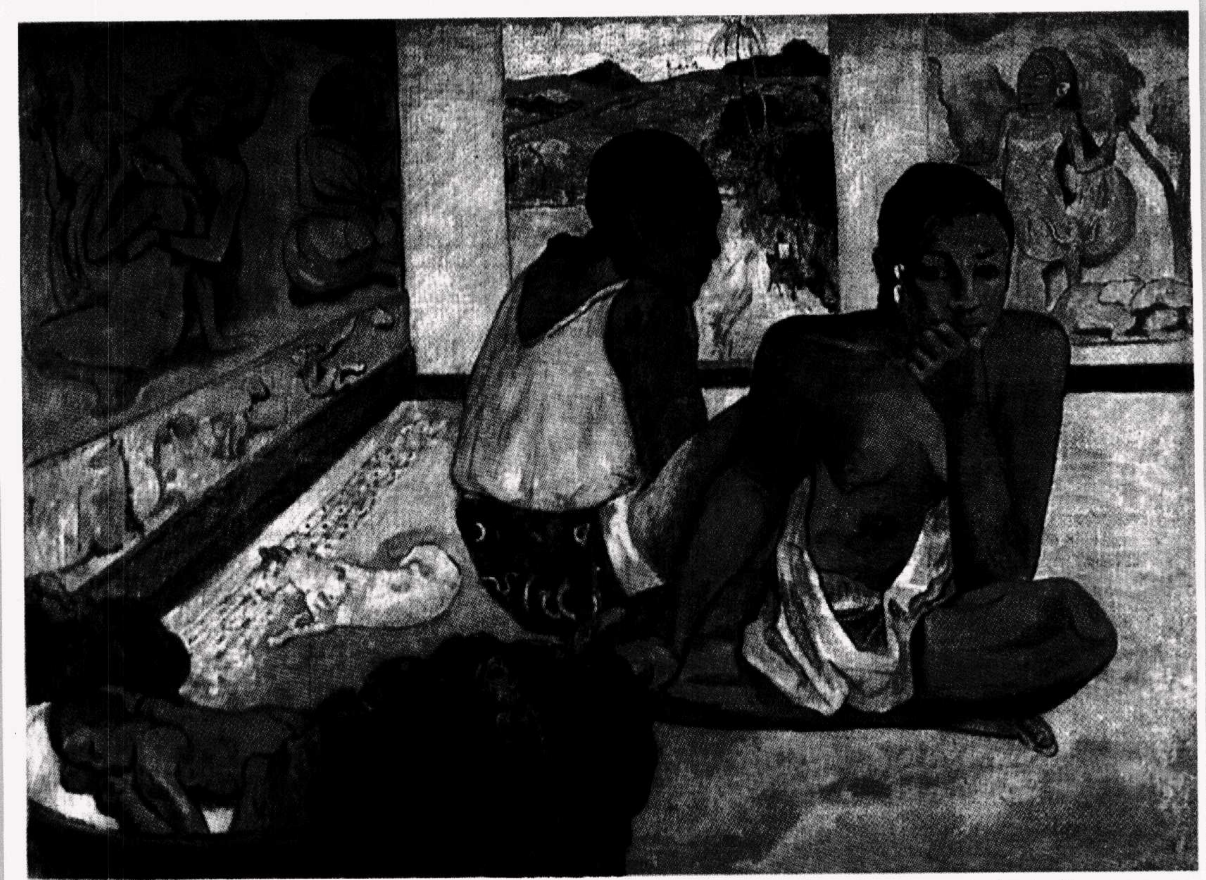
لوحة من أعمال جوجان عام ١٨٩٧

وبدأ يتدارس أعمال جوجان ويناقشه فى حوارات مستفيضة حول أسلوبه ونزعته التعبيرية الفريدة التى تختلف تماما عن الرؤية الانطباعية ، وخرج سيريزيه من هذه الجولات التأملية فى فن جوجان بنظرية جديدة وهى : الرمزية .

ونعلم أن جوجان كان نزّاعا نحو العاطفية لدرجة الإسراف وأنه قلب التقاليد المرعية عند التأثيريين فيما يختص بالمفاهيم الحسية والتأثير اللحظى والمعالجات اللونية والرؤية العابرة للمنظورات .. رأسا على عقب .

وكانت الرمزية وقتها وقفا على الحركة الأدبية فى فرنسا، لذلك لم يفكر الباحثون فى إطلاقها على التشكيل الذى كان غارقا فى متاهات التحريف والتغيير . بإيقاعات سريعة لاهثة . إلا أن الرمزية بتعريفها كانت واضحة تماما فى الفن الشرقى .

وبهذه النتيجة فى تعريف « الرمزية » فى مجال الفن ، لم يعد المظهر الواقعى للعالم المرئى ذا أهمية ، فالفنان يبحث فيما تحت هذا المظهر عن رمز تشكيلى يكون أكثر دلالة على الحقيقة من أى نسخ يقلد الأصل . وأصبح هذا الإحلال الرمزى هو البديل عن التصوير الوصفى للمنظورات كهدف للفن .



بال وادع فى فردوس بدائى : إحدى لوحات جوجان فى جزيرة تاهيتى . ويمكننا أن نستوعب أسلوبه فى التأليفية Synthetisme أو الرمزية Symbolisme : أى التوفيق بين « الواقع » فى الطبيعة وإيحاءاتها و« فكر الفنان ومكنون ذاته »

كتب جوجان يقول : « فى الرسم شأن الموسيقى ، يتعين على المرء أن يبحث عن الإيحاء وليس عن الوصف »

وغنى عن القول أن الفن اليابانى أو الصينى (أو الفن الشرقى عموما) منطلقا من حضارة عريقة ضاربة جذورها فى أعماق التاريخ ، له فلسفته وموقفه العاطفى الخاص فى التعبير عن إرادة تحقيق رغبته ، كما يقول روجل Rugel فى كتابه عن « فنون الحضارات » ، فهو يرى أن كل شكل من أشكال الفن هو التعبير عن إرادة تحقيق رغبة . فالفنان الشرقى قد أدرك الحقيقة فى إيقاع الخطوط وانسجام الألوان ودقة الأشكال .. وبهذه الصفات حقق ذاته وموقفه العاطفى إزاء المنظورات دون اللجوء إلى المنظور والإيهام بالبعد الثالث ، كما حقق إحدى الوظائف الأساسية للعمل الفنى وهى أن يجعل شعورنا بالمتعة البصرية موضوعيا يسرّ العين، وبجانب تحقيقه لهذا الغرض (الإيقاع، والانسجام ، والدقة) ، حقق كذلك وظيفة رمزية معينة : هى التعبير عن النظام الأبدى وانسجام الكون ، وهذه القيم الميتافيزيقية يستنتجها ويستشفها المشاهد فى العمل الفنى وإن كانت ليست هدفا شعوريا للفنان أثناء عملية الإبداع ذاتها . أما أولئك الذين يقرنون قول جوجان بشأن البحث عن الإيحاء وليس عن الوصف بقول آخر لسيزان : «إننى لم أحاول أن أنسخ الطبيعة ، وإنما مَثَّلتها » فلا شك أن هناك فرقا كبيرا بين رؤية كل منهما للطبيعة ..

وأغلب الظن أن ما يقصده سيزان بقوله هذا ، إنما يهدف إلى بعُده عن الأفكار والعواطف والمعتقدات التى

كثيرا ما ألهمت المصورين فى الماضى ، ولكنه يركز على مظهر الأشياء المرئية ويمثلها فى حد ذاتها كما هى متمثلة فى مشاعره ، وليست محاكاة تقليدية كالأساليب القديمة التى تحدثنا عنها من قبل .

وكذلك هنرى ماتيس رائد المذهب الوحشى (Fauvisme)[١] ، الذى يطلق عليه لقب « أحسن الملونين فى الفن الحديث » ، عندما يقول :

« إن التعبير عندى لا يوجد فى العاطفة المتوهجة على الوجه أو تلك التى تظهر عند إيماءة عنيفة . إنما يوجد فى المزاج الكلى لصورتى فى المكان الذى تشغله الأشكال ، فى الفراغ الذى يحيط بها ، فى النسب . فكل شىء يؤدىدوره فى اللوحة ، التكوين هو فن التنسيق بطريقة زخرفية للعناصر المتنوعة التى يستخدمها الفنان للتعبير عن مشاعره . كل جزء منفصل فى الصورة يبيّن مرئيا وشاغلا لمكانه الرئيسى أو الثانوى الذى يلائمه أحسن ملاءمة . لذلك كان كل ما لا ينفع (أى لا يؤدى غرضا نافعا فى الصورة) ضارا . فالعمل الفنى ينطوى على انسجام جميع العناصر مع بعضها (فهو مجموعة يجمع الانسجام بين أجزائها) .

ولننظر إلى تعريف ماتيس لفنه : نراه يؤكد دور الوظيفة الزخرفية فى فنه .. ولذلك يقول نقاده : « مع إيماننا بسحر ألوانه وجاذبيتها وحيوية تكويناته وتقنيتها العبقرية ، ولكنه عمل زخرفى ليس إلا ! » ويجملون تقييمهم لفن ماتيس بقولهم :



من أعمال جوجان عام ١٨٨٨



امرأة جالسة ـ [illegible] Matisse عام ١٩٠٥

« إن فن ماتيس مأدبة مغرية للحواس ، لا أثر فيها لتلك الصفات العظيمة الشاملة ــ من روحانية وإنسانية ونقد للحياة ، وسمات الصدق ـ التى ميزت الفن فى الماضى » ! ولكن ماتيس كان له نهجه الخاص هو : الرؤية المتكاملة[٢]

---

(١) لم تدم الوحشية Fauvisme أكثر من خمس سنوات ، وبالرغم من قصرها كان لها الفضل فى تطور الفن وانسلاخه من القرن التاسع عشر وانتقاله إلى العشرين .

(٢) نقارن دائما بين صور ماتيس برسوم الأطفال لأننا نلمس فى كليهما : الرؤية السابقة على التفكير المنطقى . أى العفوية التلقائية التى تنبعث من طهارة النظرة وبهجة العين الساذجة . وهذا يقودنا إلى تعريف نظرية الرؤية المتكاملة وما استحدثه ماتيس على النظريات الماضية . نظرية الرؤية المتكاملة : إن وصف ماتيس لفنه بالمزاج الكلى للصورة ، وحديثه عن المساحات والفراغ والنسب والانسجام بين مكونات اللوحة .. كل ذلك هو استرجاع لمعنى الرؤية المتكاملة مما يبعث على الإحساس بالارتياح البصرى ، وقد اعتمد ماتيس على هذه النقطة الفسيولوجية وجعلها مبدأ للتكوين ، فركز بصره على بؤرة ثابتة على اتجاه واحد للنظر ، ثم أخذ يرسم ما تتلقاه العين فى هذه الرؤية المباشرة ، وعلى ذلك نقول إن أسلوب ماتيس أضاف إلى مبادئ الرؤية التى سيطرت على التراث التاريخى للتصوير الأوروبى كالوحدة الذاتية ــ الوجدانية ــ الهندسية ــ وغيرها أضاف ماتيس إليها وحدة الرؤية المركزية .

ونستخلص من ذلك كله : أن أى تعريف للرسم لا يتضمن بصورة من الصور مفهوم « الشكل » لا يمكن أن يصلح أو يصمد فى التطبيق زمنا طويلا .

فقد جاء نشوء الفن كتحليل للرؤية ، وأصبحت الرؤية التحليلية متاحة يسهل استخلاصها ، والارتياح البصرى هو نوع من التوازن أو كما قال ماتيس : « هو مقعد مريح يسترخى فيه المرء » .

ولذلك فإن الشكل فى الفنون التشكيلية يرجع أولا إلى الإحساس السار بالارتياح البصرى ، وفى هذا نرى أن ماتيس — على خلاف فان جوخ — لم يكن يشعر بتلك الحاجة المستعرة الملحة للتعبير عما يصطرع فى باطن نفسه، كما أنه — على خلاف جوجان — لم يدر بخلده قط أن ينبذ العالم أو يتمرد عليه ، وإنما أقبل على الفن إقبال المتفائل الذواقة مرهف الحس ، متطلعًا إلى الجمال الهادى فى أبهى صوره وألوانه . ولذلك أعاد تحليل الأشكال والألوان ، وأغفل المنظور عن عمد لتحلّ حدة الألوان مكان التجسيد.. وبالرغم من هذه المناقضة الصارخة للواقع ، فإن لوحات ماتيس تعتبر مثلا رائعا على قدرته الفائقة على التوفيق بين أشد الألوان تضاربا (الأبيض والأسود أو الأحمر والأخضر) ونسجها فى توافق يبهر الأبصار .



العازفة — هنرى ماتيس (١٩٣٩)

وهذا التأليف بين الألوان الحادة فى تنافرها ، وإعادة تنسيقها فى تكوين منسجم ، كان هو السمة الجوهرية للحركة الوحشية Fauvisme فى مطلع شبابها قبل أن ينصرف الفنانون إلى ألوان أقرب إلى الطبيعة بعد ذلك . وعلى أية حال ، سواء كان ماتيس أو فان جوخ أو سيزان أو جوجان ، وأساليبهم المنفردة فى بناء لوحة لها ذاتيتها ومذاقها الخاص ، فإنهم جميعا من رواد الوحشية ، أما هذه الريادة فترجع إلى القدر الأكبر من الأثر الذى تركه هذا الفنان أو ذاك على غيره من الفنانين وجمهور النقاد والمتذوقين .

وهناك ملاحظة يجب أن نأخذها موضع اعتبارنا دائما ، وهى أن هذه التحولات الحادة فى مفهوم الرؤية الفنية لم تنشأ محاكاة أو تقليدًا سهلاً لفنان عن فنان آخر .. ولكن الرؤية الفنية بعمقها وفلسفتها وتفردها .. كانت دراسة واستيعاب وتأمل وتفكير وممارسات تجريبية مستفيضة !

وإذا كنا بصدد الحديث عن ماتيس بأسلوبه البسيط (وهي بساطة بليغة) المختزل (وهو اختزال انتقاء وتعبير) المتألق (وهو شفافية وصفاء اللون ليصل إلى قمة بهائه ورونقه) ، فلننظر إلى فناننا نجده وقد درس باستفاضة الخزف الفارسى ، والفسيفساء البيزنطى والفنون الصينية



طبيعية صامتة ــ نلاحظ فى هذه اللوحة مدى تأثر ماتيس بالزخارف الإسلامية

ومختلف فنون الشرق الأقصى ، كما سافر عام ١٩٠٣ إلى ميونخ لمشاهدة معرض الفن الإسلامى الذى أقيم هناك .. ولم يخرج من هذا المعرض إلا وقد عزم على دراسة الفن الإسلامى بتدقيق مفصل . وفى عام ١٩١٨ زار المغرب العربى مثلما فعل ديلاكروا من قبل .. وفتن بالألوان والعادات والأزياء ، وينهل من هذه وتلك .. لتخرج أعماله تحمل بصمته الخاصة فى التكوين والتلوين والتبسيط الزخرفى .. وتكتسب أبعادا جديدة فى رسم الخطوط Drawings فى رشاقتها ورقتها وتقاربها وتباعدها (متأثرا بالزخارف الإسلامية) ..

الانسلاخ من الإدراك الحسى المباشر

ومما شهدناه من الأمثلة السابقة ، فلا شك أننا فى مرحلة المنظور العلمى للأشكال بصفته بناء يقوم العقل بتركيبه وتنسيقه ، فالفنان قد وصل إلى مرحلة أدرك فيها أمرين هامين :

(١) إن تمثيل الشخصية « الحقيقية » لأى موضوع هو بناء عقلى أو « موضوعى » .

(٢) الشكل الظاهرى الذى هو التجربة المباشرة الوحيدة للعين ، إنما هو تجربة « ذاتية » .

وهنا كان لا بد للفنان الحديث أن يخطو خطوة أخرى.. وهذه الخطوة الأخرى يمكن أن تكون فى اتجاهين:

أولهما : بدلا من لجوئه إلى المشهد المرئى للمنظورات، يمكن أن يطبّق مبادئ افتراضية أخرى ، معتبرا أن الموضوع الذى يتناوله ما هو إلا نقطة انطلاق ومحرض ديناميكى للتعديل والتغييرات المتتالية وهذه هى « نظرية التجريد ».

ثانيهما : يؤكد الفنان الطبيعة الذاتية لنشاطه ، بأن يلقى وراء ظهره كل ما يتعلق بالشخصية الظاهرية للموضوع ، بل كل ما تراه تجربة العين المباشرة من أشكال ، ويشرع بعد ذلك فى أن يبرز على لوحته تنظيما وعلاقات من الخطوط والألوان ، نابعة من ذاته ولا تخضع إلا لقوانينه هو (الفنان) ، أى أن العمل الفنى هو قانون فى ذاته . وهذه هى : « نظرية التلقائية الفنية » .

والنظريتان « نظرية التجريد » و« نظرية التلقائية الفنية » هما فى الواقع النظريتان اللتان تشملان كافة المظاهر الباقية فى الفن الحديث .

ونلاحظ فى النظرية الأولى أن المشهد المرئى كان بمثابة نقطة بداية وانطلاق تتعدل وتتبدل .. ولكنها مرتبطة بصورة أو بأخرى بنقطة الانطلاق .

أما النظرية الثانية ، فهى تأكيد للطبيعة الذاتية لنشاط الفنان فى خلق تشكيل نابع كليةً من ذاته فى استقلالية تامّة عن المرجع الشكلى أو الشخصية الظاهرية للأشياء .

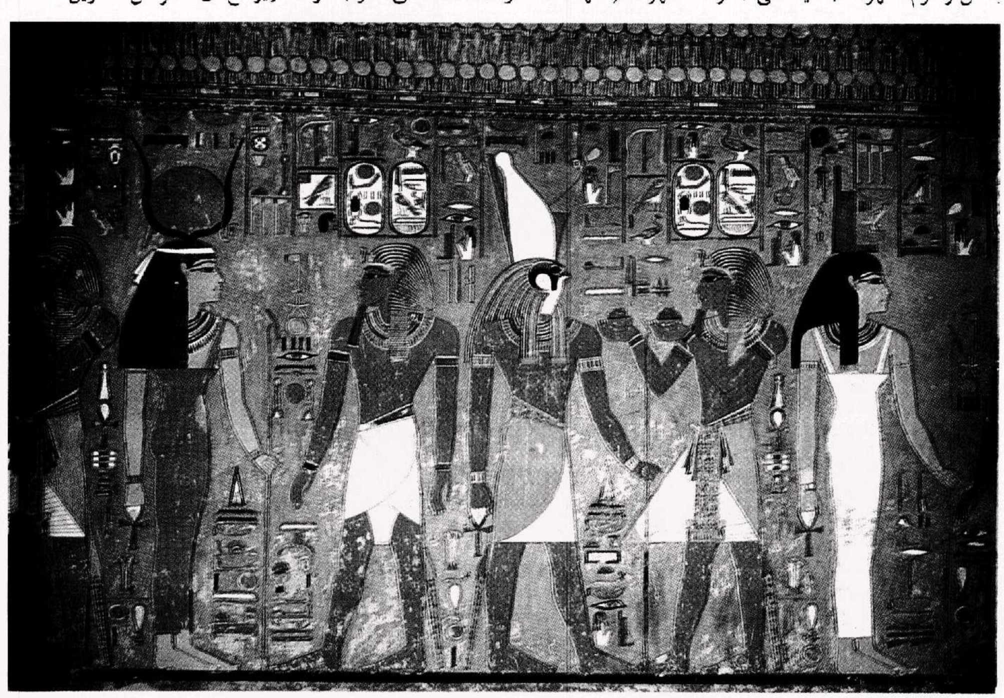
وهكذا يفتح الباب على مصراعيه لفترة التجريد والمعالجات التلقائية .. مقتربين من نهاية دورة هائلة فى تاريخ الفن ، تلك الدورة التى بدأت من عهود سحيقة عندما أخذ الرجل البدائى يسجل مغامراته ومعاناته على جدران الكهوف بكلمات تتألف من صور مبسطة Pictographs ترمز إلى الأشياء أو الأفعال ، ومع مر العصور ، أخذت هذه الصور تبتعد شيئا فشيئا عن المنظورات الواقعية ، حتى انتهت إلى الكتابة الهيروغليفية التى تحولت بدورها إلى حروف وكلمات كصور «مجردة» للأفكار والكائنات مستقلة تماما عما تعنيه من منطوقها أو دلالاتها الواقعية .. فاكتملت بذلك دورة نشأت فى الأصل من صور مرئية ، وانتهت بتحرير كامل منفصل عنها . هكذا كانت دورة الكتابة فى الاستقلال ، أما فى الفن ، فقد ظل الفنان متشبثا بالمنظورات والصور المرئية معتبرا إياها أصدق من أى رمز تجريدى يدل عليها .

واستمر فى تشبثه هذا حتى حلّ القرن العشرون — قرن المتغيرات والمتفجرات ، فشرع الرسامون فى مباريات وسباق للتعبير عن فلسفات الرؤية الذاتية عند كل فنان ، فأخذوا فى « تخريط » الأشكال وتشقيقها شرائح وجزيئيات ، وأعادوا بناءها طبقا لرؤيتهم الذاتية وفلسفاتهم

دورة هائلة .. بدأت برسم المنظورات من الطبيعة لترمز إلى الأشياء والأفعال ، سجلها الرجل البدائى على جدران الكهوف فى الزمن السحيق ، ثم تطورت إلى استقلالها نسبيًا بأبجدية للكتابة (كما فى الكتابة الهيروغليفية) ، وأخيرا تحررت نهائيا من مدلولاتها فى الطبيعة لتؤدى منطوقا لفظيا مجردا ومستقلا تماما .. هذه هى دورة الكتابة : بدأت من منظورات واقعية وصور مرئية ، ثم انتهت بتحررها نهائيا من هذه المرئيات .



جانب من رسوم العهود البدائية على جدران الكهوف (كهف لاسكو Lascaux فى جنوب فرنسا ويرجع الى أكثر من عشرين ألف سنة) .



إحدى لوحات الفن الفرعونى من مقبرة حور محب (٢٨٠٠ ق م)

التعبيرية ومفاهيمهم الرمزية، وصار البناء الجديد يحمل بصمات خاصة من معالجات شتى ، فى صور يصعب التعرف عليها فى بعض الأحيان.. وفى أحيان أخرى أصبح تشتيت هذه العناصر والجزيئيات وبعثرتها على مسطح اللوحة.. منظورة بصرية لا تشبه شيئا معروفا على الإطلاق.

وكانت الحركة الحوشية فى تفجرها وعنفوانها نموذجا للانسلاخ من مشابهة العمل الفنى للمنظورات الواقعية ، إلا أن فنانا مثل « جورج براك Georges Braque » الذى كان ينتسب فى بدء حياته إلى « الوحشية » ، إلا أن ألوانه لم تصل إلى هذه الدرجة من العربدة والتحرر مثل الوحشيين، ولكنه كان أشد منهم عناية بالشكل وبنية الصورة . ولذلك لم تسيطر عليه الحوشية زمنا طويلا ولكنه عاد إلى «منطق» الشكل و« الرصانة » وأناقة الأسلوب ، وقد عرف عنه قوله : « إننى أحب القاعدة التى تصحح الأسلوب » . أى أنه حرص على عدم الإفراط فى الحرية خشية أن يهيم على وجهه دون هدف فى النهاية كمن يقود قاربا بلا شراع فى ماء متفجر ورياح وأمواج عاتية ! ولذلك لجأ براك إلى الاختزال والتحوير بدلا من التغيير المطلق . فنراه يختزل المنظورات إلى « أشكال أسطوانية ومخروطية وكروية ومكعبية » .. ولهذا السبب ، عندما عرض سبع لوحات فى صالون الخريف عام ١٩٠٨ ، بدأ النقاد يأخذون عليه اختصاره الأشكال جميعا فى صورة « مكعبات صغيرة » . ووصفوا لوحاته بأنها « ركام من المكعبات » .. وهكذا تكررت كلمة « التكعيب » و« المكعبات » فيما بين النقاد والفنانين .. لتصبح هى نفسها اسم المدرسة التى فرضت نفسها كأعظم الحركات الفنية الحديثة شأنا ، وأجلها خطرًا فى القرن العشرين ، كما صارت « التكعيبية » Cubism ، قوة دافعة للكثير من النزعات الفنية اللاحقة لها .. وانعكس نهجها التصويرى على باقى الفنون مثل العمارة والأثاث والمسرح والتصميمات الصناعية . وفى الحقيقة ، فإن كل المنتوجات العصرية فى العالم الذى نعيشه اليوم ، إنما يرجع أصلها إلى النزعة المكعبية فى الكشف عن الشكل الجوهرى الكامن وراء المظهر الخارجى ، ويلجأ الفنان إلى « تعرية » هذا الشكل ، ثم إعادة تنظيمه ملخصا أو محرفا . والفضل فى نشأة المكعبية يرجع إلى اثنين هما جورج براك وبابلو



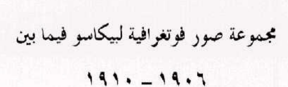
« البيوت » من أعمال براك عام ١٩٠٨

Braque براك



Leger ليجيه





مجموعة صور فوتغرافية لبيكاسو فيما بين ١٩٠٦ ـ ١٩١٠





بيكاسو Pablo Picasso[١] وهما الأكثر شهرة وتأثيراً فى مجموعة الفنانين التكعيبيين .. ويرى هربرت ريد Herbert Reed أن التكعيبية نماذج خالية من القيم الجمالية كل همها الاهتمام بإحياء الأنماط الهندسية فى الفن ، وخاصة البيزنطى والقبلى (وهما اتجاهان يغذى كل منهما الآخر). ولكن هربرت ريد يصفها « التكعيبية » بأنها مدرسة متماسكة جدا ومثابرة جدا ، ويرجع فلسفتها فى التجريد إلى نظرية قديمة لأفلاطون الذى قال :

« .... وأقصد بالجمال الخطوط المستقيمة والمقوسات والمسطحات أو الأشكال المجسمة الناتجة عنها بالمخارط والمساطر والزوايا » .

ونستطيع أن نقسم التكعيبيين إلى نوعين أو مدرستين :

الأولى : أصحاب الرقة . **والثانية** : أصحاب الصلابة .

وأصحاب الرقة هم الفنانون من ذوى الأساليب الرقيقة مثل براك Braque وجوان جرى Juan Gris ، وهما يميلان فى رسمهم إلى تحقيق غرض زخرفى مع رصانة النغمة ودقة الصياغة وجاذبية الأشكال .

أما أصحاب الصلابة مثل ليجيه Leger ومتزنجر Metzinger وديشامب Duchamp ، فهم يصورون العالم بحساسية آلية غير عضوية ، لا نشعر إزاءها إلا بهدير الآلة : الدينامو أو المثقاب أو محرك الضخ المائى .. وهذا النوع من التكعيبية ينتسب للحركة التى عرفت باسم « الإنشائية » Constructivism . أى أن الفرق بين الاتجاهين هو ما تنطوى عليه النزعة الأولى من رقة وجاذبية ، أما النزعة الثانية فلا تسليم فيها للفتنة أو للعاطفة أو للوظيفة الزخرفية؛ بل نوع يفتقر إلى الحساسية .

وكما نرى ، فإن التكعيب نتاج متبلور لأبحاث واجتهادات « سيزان » الذى فتح الباب على مصراعيه لشتى الأساليب التعبيرية ، ولذلك فهو يعتبر المنهل الأول للتكعيبيين[٢] .. أما المنهل الثانى ـــ وهو حلقة الوصل

---

(١) اهتم بيكاسو منذ عام ١٩٠٣ ــ وقد كان فى رحلة إلى إسبانيا ــ بآثار الجريكو ودراسة فن النحت الأسباني القديم ، وعندما انتشر حب اقتناء الأعمال البدائية الزنجية والأقنعة الأفريقية ، قام بيكاسو بعمل « توليفة » فريدة فى إطار النزعة التكعيبية مستلهما كل هذه المؤثرات السابقة ، ووضع خلاصة دراساته فى لوحة كبيرة رسمها فيما بين عامى ١٩٠٦ – ١٩٠٧ وهى « غانيات أفينيون Les Demoiselles d'Avignon » التى توصف تجاوزا بأنها أول لوحة تكعيبية

(٢) مرت التكعيبية على مراحل بدءا من « المكعبية التحليلية Analytical Cubism وهى المرحلة النحتية sculpturesque ثم ظهر اتجاه عكسى لاستخلاص بعض عناصر الشكل لإعادة بنائه فى صورة أخرى وهى المكعبية التركيبية Synthetic .

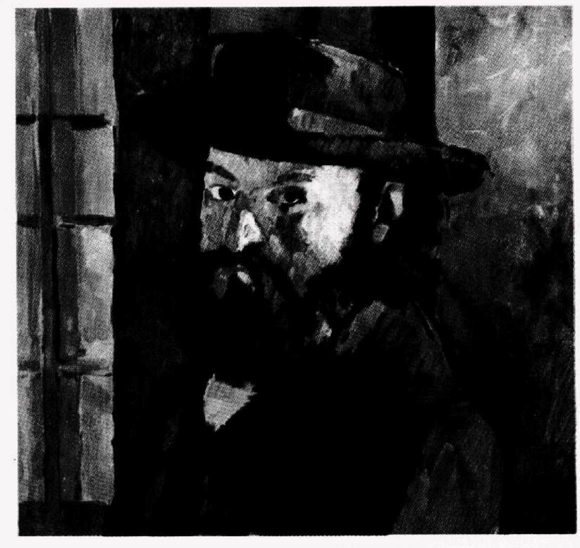


إحدى لوحات سيزان : جبال بروفانس Provence

المباشرة ـ فكان منهج الوحشيين فى إعادة البناء أو الهدم أو الاختزال أو التحوير .

ومع ذلك فإننا نستطيع القول ـ على يقين ـ أن البدائيين فيما قبل التاريخ ، وفنانى التلقائية الفطرية ـ مثل الأقنعة الزنجية الأفريقية وغيرها مما ورد ذكره من قبل ـ هم المصادر الحقيقية للفن المكعبى ، حيث كانت وسائلهم الفطرية البسيطة تملى عليهم أبسط الطرق فى التعبير عن الصور البصرية أو الذهنية ، لافتقارهم إلى إمكانية الاتجاه الواقعى فى المحاكاة ، فلم يجدوا أمامهم إلا حذف الكثير من التفاصيل الواقعية ، مندفعين بإحساسهم الجمالى أو دوافعهم العقائدية والسحرية إلى هذا التلخيص الهندسى فى الأشكال والأحجام ، بما يفى بالغرض الذى يعطى فكرة أو دلالة أو رمزا للمنظورات والكائنات والصور الذهنية التى يجسدونها .

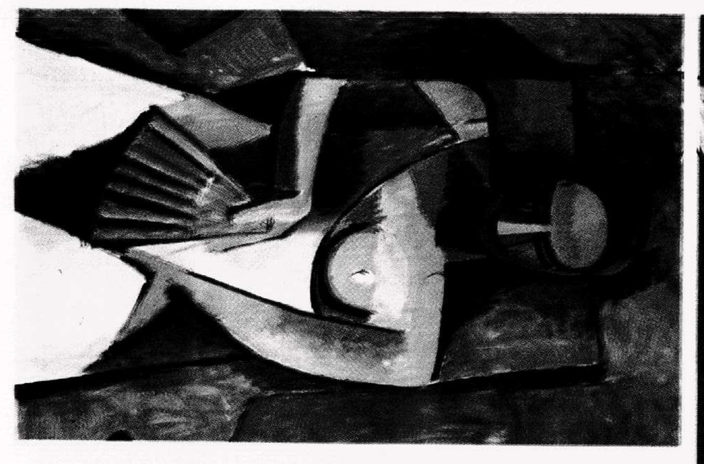
سيزان (صورة رسمها لنفسه)



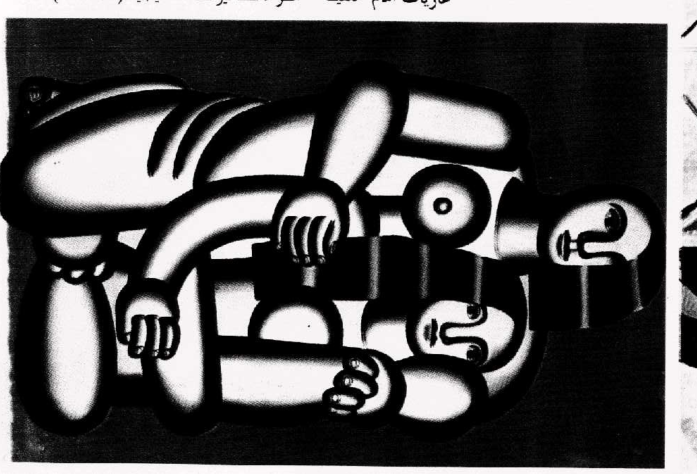
غانيات إفينيون (١٩٠٧) لبيكاسو

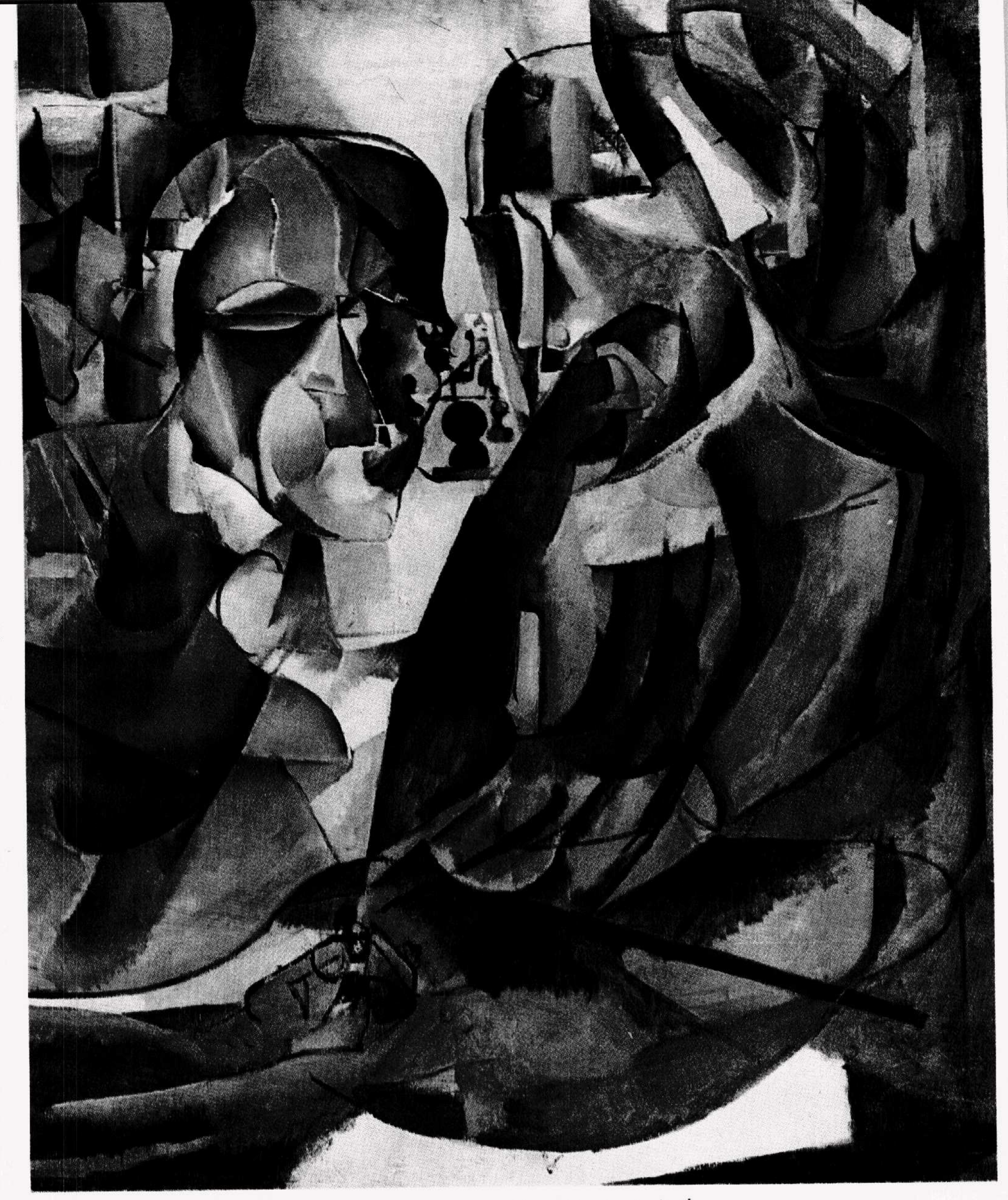


بيكاسو الفتاة والمروحة (١٩٠٨)



عاريات أمام خلفية حمراء ـ فيرناند ليجيه (١٩٢٣)





من أعمال مارسيل ديشامب (١٨٨٧ ـ ١٩٦٨) رسمها عام ١٩١١



إحدى لوحات فرناند ليجيه (١٨٨١ ـ ١٩٥٥) رسمها عام ١٩١٠

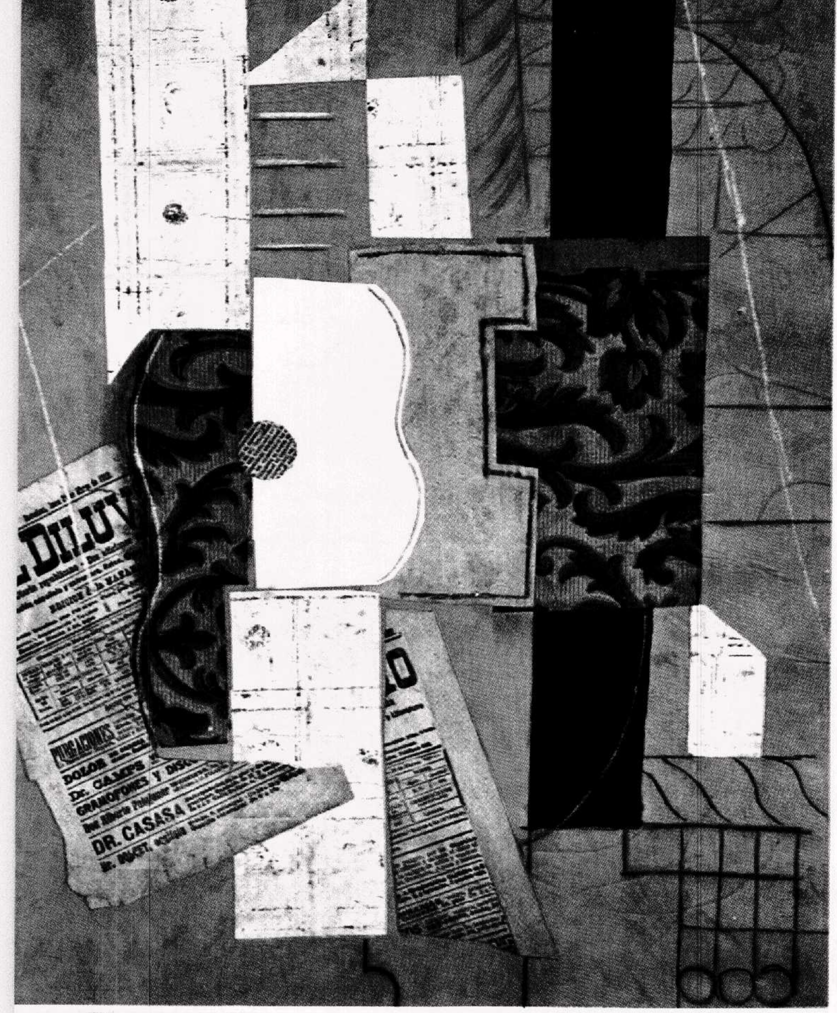
براءة التعبير التلقائى

و لم يتأثر المكعبيون وحدهم بالأساليب الفطرية التلقائية ، ولكن الفطرة قد ألهمت الطفل منذ نعومة أظافره ، وهو لا يدرى شيئا من أمر دنياه ، وأوحت إليه كيف يعبر عن مشاهداته البريئة بأسلوبه الساذج التلقائى بعفوية غريزية لم تمسسها يد التهذيب . ومن عجب ، أننا وجدنا الكبار يرجعون إلى « فن الطفل » ليستخلصوا منه كثيرا من القيم ذات الأصالة الفنية ، بعد أن كشف البحث العلمى عن عوالم الرؤية الطفولية المثيرة ... وقد نشطت هذه الأبحاث العلمية فى فن الطفل منذ أواخر القرن التاسع عشر ، أى مع ظهور الأساليب الحديثة فى التلقائية وفى التبسيط والاختزال . وخرج الباحثون بنتائج تربوية وإبداعية أثارت اهتمام المشتغلين بقضايا علم الجمال وفلسفة الفن والإبداع. ولعل من المدهش حقا أن يتوصل البحث إلى تقييم الأعمال الفنية للأطفال فى سن الخمس أو الست سنوات وما بعدها بقليل ، ومقارنتها بتلك البانوراما الهائلة للفن البدائى العالمى فى مختلف صوره وأشكاله من حيث التصورات اللاشعورية والأساليب التلقائية التى يعالج بها رسومه ومنحوتاته للتعبير عن الأشكال والأشياء ، وقد حظيت هذه الفنون البدائية بالاهتمام من الباحثين والدارسين ، فصنفوها إلى مراحل وأطلقوا عليها مصطلحات : كالفن السحرى أو الفن الصوفى ، وكذا التعاويذ والأساطير والأقنعة التى تتصل بالعادات والتقاليد والمعتقدات والخرافات .. نراها كلها لا تخرج عن براءة التعبير الطفولى .. ويستوى فريق ثالث مع البدائى والطفل ، هو الإنسان المعاصر الذى يصور أو ينحت بتلقائية فطرية ، دون أن يتلقى أى ثقافة فنية .. وكذلك الفنان الشعبى الذى يتفنن بفطرته دون معلم ..

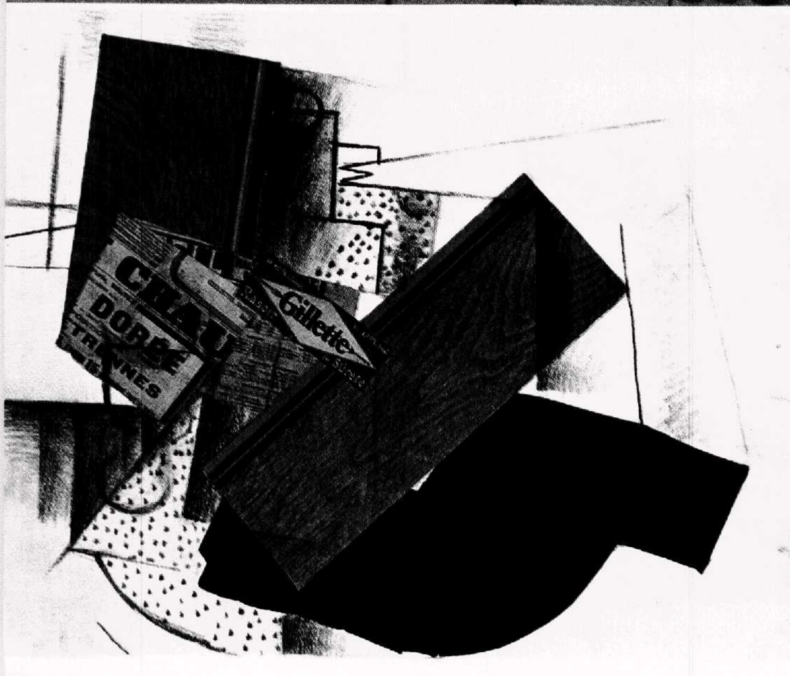
وهذه هى الفئات التى تجمعها سمات مشتركة فى ذلك الإنتاج الفنى ذى الأساليب التلقائية التى لا ترتبط بالرؤية البصرية ولكنها رؤية خاصة بالتصورات الفطرية اللاشعورية.

خداع البصر «Trompe L'oeil» والكَلاّج «Collage»

وجدنا أن المكعبية قد أخذت غايتها فى الهدم والتفتيت والتحليل فى رحلتها النحتة الأولى Sculpturesque وهى المرحلة القائمة على إعادة بناء الأشكال فى صورة جزيئات لها كُتل شبه مكعبية ، ثم أخذت هذه « المكعبات » تتحول إلى مساحات منبسطة متداخلة تقوم فيها الظلال بدور الإيهام بالحركة تارة ، وبالتكعيب تارة أخرى .. وتضافرت جهود براك وبيكاسو فى هذه الأبحاث .. فتبادلا الآراء والأساليب ، حتى توصلا إلى إنطاق الشكل (الفورم Form) بلغته الخاصة ، وبالرغم من تفكيكه إلى جزيئات وتحريفه Distortion ليأخذ ملامح جديدة ، ولكى تأخذ المكعبات طابعها اللونى الواحد أغفلت هذه الأبحاث الألوان واقتصرتها فى ألوان محددة (البنى والرمادى) . وحتى تتوغل عين المشاهد رأسا إلى داخل اللوحة ورؤيتها من جميع الزوايا فى آن واحد ، تخلوا عن الأطر (Frames) فى بادرة غير مسبوقة فى رسم اللوحات ؛ الأمر الذى يذكرنا إلى حدٍّ ما بما يسمى مسرح الحلبة ، حيث لا يصطف المشاهدون أمام خشبة المسرح ، وإنما يحيطون بها من كل جانب . أى أن الفنان يريد أن يتعامل المشاهد مع اللوحة وكأنها تمثال يُرى من كل زواياه . ولذلك رأينا المكعّبيين يعمدون ـ مثلا ـ إلى رسم عين مرئية من الأمام على وجه فى وضعه الجانبى (على غرار الرسم الفرعونى).. أو يرسمون أنفا كما تُرى من الجانب على وجه منظور من الأمام.. وكأنهم يريدون للمنظورات أن تتحرك فى كل اتجاه .. وكانت هذه المحاولات بداية لإيجاد البعد الرابع



بابلو بيكاسو
كلاج (١٩١٣)



جورج براك
كلاج (١٩١٣)

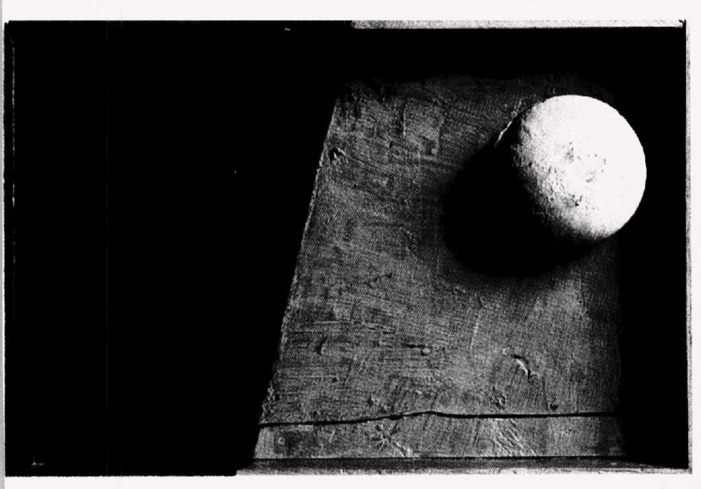
(البعد الزمنى أو الحركة) فى اللوحة . أما المكعبية التركيبية « Synthetic Cubism » ، فكانت رد فعل للشطط التحطيمى للمرحلة الأولى بعد أن بلغت الصورة حدا لا يمكن تجاوزه .. فقرر الفنان التكعيبى ، وربما كان هو بيكاسو أو براك ، أن يعود بالتكعيبية شيئا فشيئا إلى واقع الأشياء أو إلى نقطة الانطلاق الأولى ، أو بمعنى آخر : مبتدئا من حيث انتهت المكعبية التحليلية « Analytical Cubism » ؛ فأخذ يختار جزءا أو عدة أجزاء من الموضوع الذى يصوره (مثلا : أوتار قيثارة — ظهر مقعد — فرع شجرة — ساق منضدة) فيرسم هذا الجزء (أو الأجزاء) على اللوحة بحيث لا تفقد مدلولها الواقعى ، متخذا إياها بمثابة النواة التى ينسج حولها وعليها وخلالها ما يروق له من نسيج فنى له صفة التسطيح «أى ثنائى الأبعاد » ، وهكذا عادت صور المنظورات إلى الظهور فى اللوحات التكعيبية ، مصورة بشكل واقعى تقريبا .

وقد خطى براك خطوة أخرى بعد أن أعجبه هذا الانقلاب (الرجوع إلى الواقع) ، فابتدع ما يسمى فى فن التصوير « خداع البصر Trompe l'oeil » ، وهو أسلوب يوهم المشاهد أن ما يراه على سطح اللوحة كائن طبيعى بالفعل ، له ملمسه وقوامه وكتلته ووزنه ، فأخذ يرسم فى لوحاته بدقة بالغة قصاصات من عناوين الجرائد والمجلات ، ومسامير ، وأحجار ، وتجازيع خشب ، وغير ذلك مما اعتادت العين رؤيته فى الطبيعة .. وقد بلغت من دقة رسمها ومحاكاتها للواقع إلى حد أن المشاهد لا يكاد يتمالك من حسها بأطراف أصابعه بغية التأكد من حقيقة أمرها : هل هى مرسومة أم موضوعة ومثبتة على مسطح اللوحة .

وفى خطوة تحولية أخرى ، ذهب براك إلى أبعد من ذلك : ما الذى يدعوه إلى أن يتكبد هذا العناء لرسم صورة تشابه الواقع تماما ؟ ولماذا لا يأتى بهذا الشىء الواقعى ويضعه فعلا على لوحته ؟! وهكذا راح هو وبيكاسو يجمعان أشياء غريبة من المواد المستعملة فى الحياة اليومية ، ويلصقانها أو قطعًا منها على لوحاتهما مثل : قصاصات جرائد — علب كبريت — طوابع البريد — ورق اللعب — البطاقات — قطع القماش ... إلخ .

ثم يضيفان إليها بعض المعالجات اللونية وبعض الخطوط من عندهما .. وبهذا ، نشأ ما يسمى بأسلوب التلصيق «الكَلاَّج Collage » الذى انتشر بعد ذلك بين التكعيبيين والتجريديين والسيرياليين .

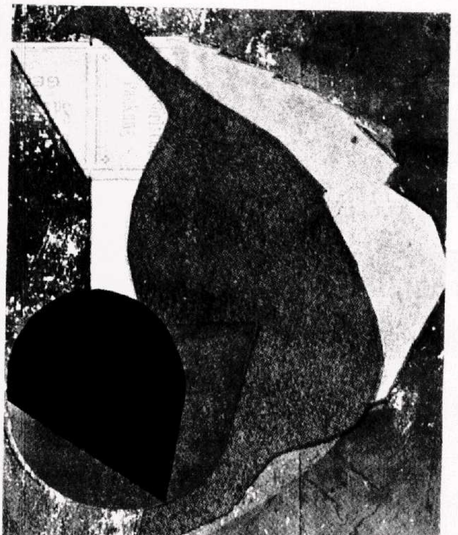
وهنا ، وببلوغ هذا الحد من الاستعانة بالأشكال الموضوعية المادية ذاتها فى الفن ، نكون قد أكملنا الحلقة التاريخية أو أنهينا الدورة التى بدأت بالشىء الموضوعى نفسه ، ثم تصوير هذا الشىء تصويرا واقعيا ، ثم تفتيت الشكل الموضوعى إلى جزيئات مبعثرة تشبه المكعبات ، تقترب أو تبعد عن الصورة الأصلية ، ثم كان استخلاص جانب من الأشياء الموضوعية واتخاذها نواة لتصميم مبتكر... وأخيرًا كانت العودة إلى ذلك الشىء الموضوعى كما هو فى الواقع ، وإلصاقه (أو جزء منه) على اللوحة مباشرة ... وبهذه العودة نكون قد أكملنا دورة هائلة مساحتها الزمنية آلاف السنين !



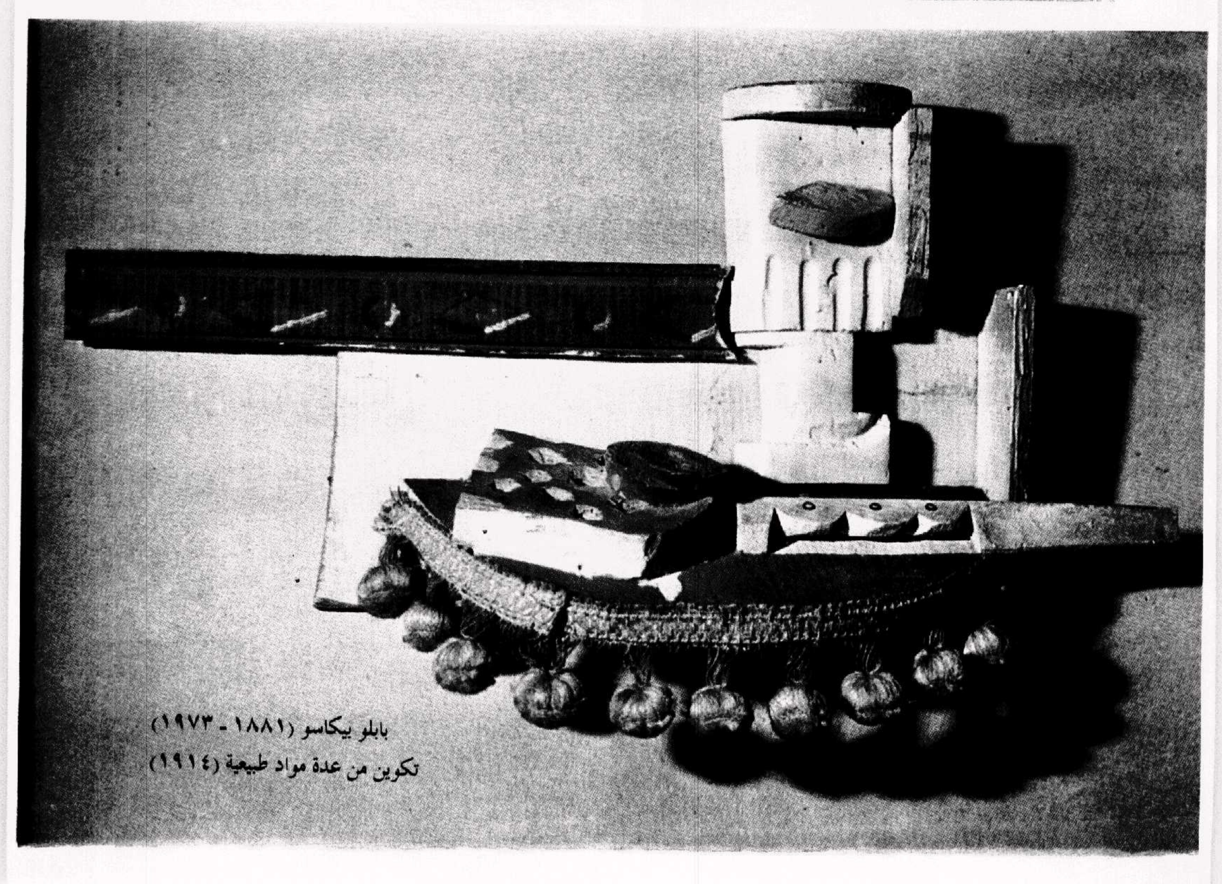
جان بونى :
كرة بيضاء على خشب
مدهون (١٩١٥)



جوان جرى :
كلاج ومعالجات لونية (١٩١٣)



جان آرب (١٨٨٧ - ١٩٦٦)
كلاج من ورق وكرتون (١٩١٤)



بابلو بيكاسو (١٨٨١ - ١٩٧٣)
تكوين من عدة مواد طبيعية (١٩١٤)

تطور التعبيرية

لاحظنا أن هذه الاجتهادات والفلسفات المعقدة فى الفن الحديث منذ أواخر القرن التاسع عشر ترمى كلها إلى إثبات الذات وإلى فتح مجالات أوسع للرؤية الفنية تشمل الأبعاد الجوهرية للمضمون والطاقات العاطفية والانفعالية ، وتعبر عن القيم الروحية أو السيكولوجية .. وهذه هى التعبيرية الحديثة .

أى أن التأكيد على الوحدة الانفعالية فى الفن ، وعلى عنصر الشعور الإنسانى بصفتهما الركيزتان الهامتان فى البناء التعبيرى بجانب العنصر البنائى للعمل الفنى ككيان إبداعى فى ذاته ، قد جعل من التعبيرية مجالا رحبا للبحث فى الفن وفى الذات وفى الفكر الإنسانى الذى لا تحده حدود .

وإذا كانت « مدرسة باريس » فى التحديث المتلاحق قد فرضت نفسها على كثير من فنانى العالم .. نجد فى الوقت ذاته « المدرسة الألمانية » المستقلة عن النزعة الفرنسية ، وكانت بزعامة الفنان الاسكندنافى إدوارد مانش Eduard Munch ، وعرف عنه نزوعه إلى نهج تعبيرى أكثر توافقا مع عبقرية أهل الشمال[١] فكون جماعة «القنطرة» أو « دى بروك Die Bruche التى نشرت التعبيرية فى ألمانيا كلها بزعامته . ويمكننا أن نستخلص المميزات العامة لهذه الجماعة من المؤثرات التى عملت على تكوينها وهى : جرأة لمسات جوخ ومانش ـ الرونق البربرى للفن الوحشى ـ النزوع نحو التسامى ونحو المضمون السيكولوجى الشائع فى التراث الوطنى الألمانى .

وهناك فنانون ارتبطوا بجماعة القنطرة باتجاهات روحية وموروثات مشتركة ، ولكنهم لم يكونوا جماعة بالمعنى المتماسك المنظم ، فهم لفيف من بضع فنانين أهمهم ماكس بيكمان Max Beckmann ، وأوتو ديكس Otto Dix ، وجورج جروس George Grosz . وقد ولدوا جميعا عام ١٨٩٠ ، ورسموا ثلاثتهم صورا عن الحرب تتسم باكفهرار وتجهم لا نظير له فيما رأيناه فى الدول الأخرى . وقد أطلق الدكتور هارتلوب Dr. Hartlaub المؤرخ الفن الشهير للفن الألماني على هذه السمات التعبيرية الصارخة فى لوحاتهم عبارة « الموضوعية الجديدة »[٢]

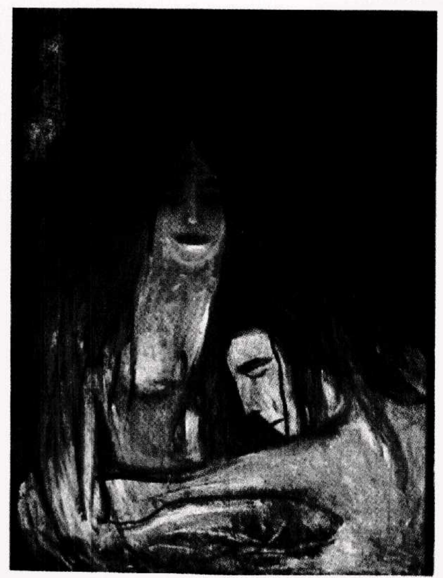


إدوارد مانش عام ١٩١٠

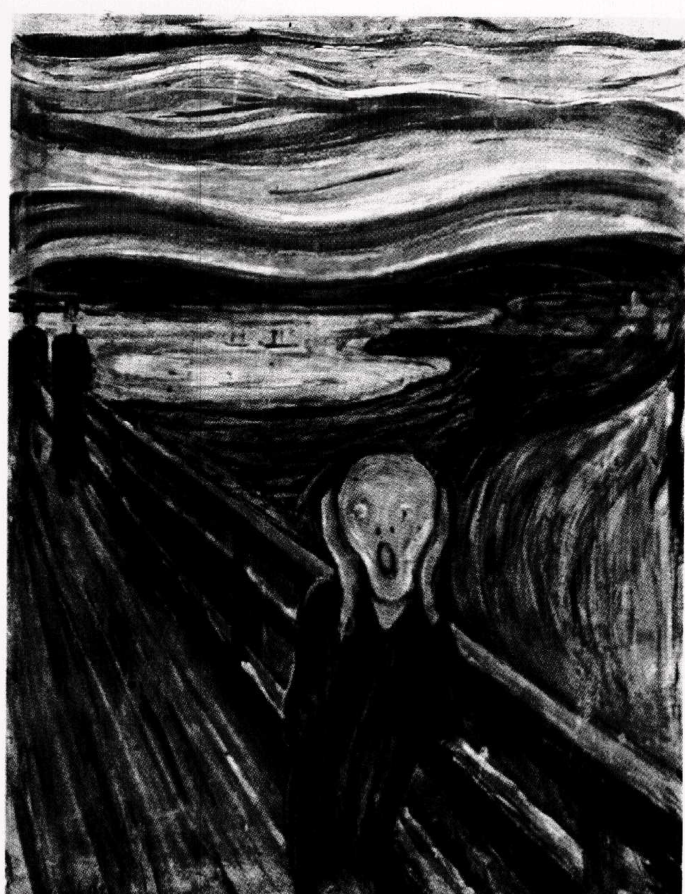
---

(١) ولد مانش Munch فى النرويج ١٨٦٣ ، وتلقى دراسته هناك على النزعة الانطباعية ، وعاش فى باريس منذ عام ١٨٨٩ إلى ١٨٩٢ ثم من ١٨٩٥ إلى ١٨٩٧ ، ولكنه كان متفردا فى نهجه الفنى ومنذ عام ١٨٩٧ إلى ١٩٠٩ استقر فى ألمانيا حيث تزعم حركته الفنية .

(٢) الدكتور هارتلوب . مؤرخ الفن الألمانى ـ عمل مديرا لمتحف الفن بمدينة مانهيم ، وأصدر كتابه عن « التصوير والنحت فى ألمانيا » الذى ترجم إلى الإنجليزية ونشر فى نيويورك عام ١٩٣١ .



من أعمال إدوارد مانش (عام ١٨٩٨)



الصرخة ـ إدوارد مانش (عام ١٨٩٣)

ولقد فسرها على هذا النحو :

« هذه العبارة ينبغى أن تكون سمة لذلك النمط من الواقعية الحديثة التى تنسب إلى الشعور العام فى ألمانيا : شعور الاستسلام والاستخفاف وهما الجانب السلبى للموضوعية الجديدة ، أما الجانب الإيجابى فيعبر عن نفسه فى التحمس للواقع المباشر على أسس مادية دون اضفاء مدلولات مثالية عليها » ونلاحظ أن منهج هذه الجماعة بجلاء تام هو السخرية المرة التى تتنافى مع الجماليات بالمعنى الكلاسيكى ، أو بالنفاق المتأصل فى حياتنا الاجتماعية . وبالرغم من أن « الواقعية الجديدة » هى تعبيرية مرحلية لفترة سياسية معينة فى ألمانيا ، إلا أن مقوماتها الفنية ومداركها العقلية وطريقتها فى التعبير الانفعالى ، جعلت منها منهجا مقبولا فى التعبيرية ، يصلح فى كل مكان حتى لو كانت غايتها الأساسية هى نقل لشعور منفرد بدلا من شعور عام متعاطف .

وكذلك ظهرت تطورات تعبيرية فى جماعات أخرى متماسكة ، عندما تكونت جماعة « الفارس الأزرق » «Blue Reiter» بميونيخ عام ١٩١١ بزعامة الفنان الروسى المولد « واسيلى كاندنسكى ١٨٦٦ ــ ١٩٤٤ Wassily Kandinsky » وأهم مؤلفاته الفنية المفصلة لأفكاره وفلسفته : « الروحانية فى الفن »[1] وقد شرح التعبيرية وارتباطها بالشعور الانفعالى شرحا دقيقا مستفيضاً ،

(١) نشرت الطبعة الألمانية بميونيخ عام ١٩١٢ وترجم إلى الإنجليزية بعنوان « فن الانسجام الروحى » لندن ١٩١٤ وترجم مرة أخرى لأمريكا (نيويورك عام ١٩٤٧ بعنوان : عن الروحانية فى الفن) .

وقد وجد أن « الضرورة الداخلية » التى أراد التعبير عنها يمكن تمثيلها تمثيلا وافيا برمز مجازى دقيق التصميم . وأخذ كاندنسكى منذ عام ١٩١١ يجرى تجاربه فى « التكوين الرمزى » . وبهذا اكتشف « التجريد » المعاصر أو «التعبيرية التجريدية » . ويقول كاندنسكى : « إن الذى لا نستغنى عنه هو نوع من الفن يخاطب الروح أكثر مما يخاطب العين ، أشكال تنبثق دون إشعار من اللوحة ، وليست تركيبات هندسية بينة (بها صنعة وتفكير عقلى)، مثل هذه التركيبات الخفية تخرج على هيئة أشكال عشوائية فى ظواهرها دون علاقة واضحة ، غير أن غيبة هذه العلاقة هى فى ذاتها دليل وجودها الباطنى ، والذى يبدو فى ظاهره مفككا ، قد يعبر عن انسجام باطنى ، وفى هذا المنهج التجريدى ، يكمن مستقبل بنية الرسم . » .

لقد تناول كثير من الباحثين آراء كاندنسكى وأوسعوها نقدا وشرحا وتفصيلا . وقال عنه السير مايكل سادلر ، الذى ترجم كتابه إلى الإنجليزية : « إن كاندنسكى يرسم أنغاما ، وقد حطم الحواجز الفاصلة بين الموسيقى والتصوير » ! وكان من أهم آرائه ، أنه حذر فى رسالته «الروحانية فى الفن » عام ١٩١٠ من أمرين أو من خطرين :

(١) الاستخدام التجريدى الكامل للألوان فى شكل هندسى (وهو خطر تحول الصورة إلى مجرد زخارف سطحية أو تنسيق زخرفى محض) .

(٢) التوسع فى الألوان القريبة من الطبيعة فى معالجة الشكل المجرد (وهو خطر التخيل الضحل) .

ويرى كاندنسكى أن التكعيبية كانت مرحلة انتقالية أخضعت فيها الأشكال الطبيعية إخضاعا قهريًّا للبناء الهندسى ، وهو نهج يشوّش فيه الملموس على المجرّد ، كما يفسد المجرد فيه الملموس .. وبعبارة أخرى جاءت التكعيبية كحل وسط بين التكتيل والتجريد .

وعلى أية حال ، فقد كانت تجريدية كاندنسكى اللاموضوعية mon objective art مبنية على منهج فنى يُعنى بالتركيز الفكرى : خيال بصرى غير عادى فى دقته ، وذاكرة لا نظير لها فى استشفاف المنظورات . ومع أن منهج كاندنسكى كان مدروسا وغير عشوائى ، فإننا لا نستطيع التعبير عنه بالألفاظ ؛ فالخيال البصرى الدقيق تنشطه عمليات تشكيلية معقدة فى اللاشعور ، كما أن هذا الخيال البصرى ضرورى لتحقيق هيئة الأشكال التى يوحى بها التخيّل .

وينقسم الفن التجريدى إلى قسمين كبيرين .. وعدة نزعات فرعية .

القسم الأول : « التعبيرية التجريدية Abstract Expressionism وهى التى تحدثنا عنها وعن مؤسسها فاسيلى كاندنسكى . أما الثانية فقد تزعمها سنة ١٩١٧ «بييت موندريان Piet Mondrian » الفنان الهولندى وهى « التجريدية الهندسية Geometric Abstactionism » مع فنان هولندى آخر هو « تيو فان دوسبورج Theo van Doesburg » .

وقد انتهج جماعة التجريدية الهندسية مبدأ التجريد بمعناه العام وركزوا اهتمامهم على استخدام الأشكال الهندسية — وبخاصة المستطيل — أساسا لتصميماتهم سواء فى فن التصوير أو النحت أو العمارة ، وكانوا يصدرون مجلة فنية سموها « دى شتيل De stijl » فأطلق هذا الاسم لقبا عليهم.

نظرية فرويد Freud فى الأحلام

فى عام ١٩١٢ نشر سيجموند فرويد كتابه فى تفسير الأحلام[1] ، وهو نفس العام الذى نشر فيه كاندنسكى كتابه « الروحانية فى الفن Kandinsky-Spiritual Harmony » ونلاحظ أن المصطلحات التى أوردها كاندنسكى فى كتابه تكاد تكون هى نفس المصطلحات التى أوردها فرويد.. فعندما يتكلم كاندنسكى عن «التعبير

---

(١) Freud - The Interpretation of Dreams - Totem and Taboo.





لوحتان لكاندنسكى رسمهما بين عامى (١٩١١ و١٩١٣) ويظهر فيهما منهجه فى التعبيرية التجريدية

التلقائى اللاشعورى الغالب للذات الباطنة للطبيعة غير المادية...» إنما يشير فى الواقع إلى ما نسميه الآن اللاشعور. ولكن بعض الابهام يحيط بهذه النقطة : فهل عملية التعبير ذاتها لاشعورية ؟ أى أنها غير موجهة ؟ أم أن ما يُراد التعبير عنه يتم على نحو لا شعورى ؟ فهناك فرق بين التلقائية (وهى عملية إبراز المشاعر) ، وبين ما يسبقها وهو عملية « تشكيل » أو « إبداع » تحدث تحت مستوى اللاشعور . وهنا تجد هذه المادة المشكلة لاشعوريا سبيلها إلى التعبير عن طريق الأحلام ، وليس هناك نظام طبيعى أو منطقى فى اللاشعور ، بل إن فيه شبكة ممتدة من العقد والمركبات . وتذكّر الحلم هو جهد شعورى واع ، عندئذ تتخذ محتويات اللاشعور شكلا ذا دلالة له ردود فعل عاطفية عندما نتأملها .

وبرغم أن اللاشعور يسيطر على حياتنا الشعورية (الواعية) ، فهو يتكيف دائما بحيث يتقبله وعينا ، أى أنه يصبح أمرا واقعيا منسجما مع إرادتنا .. وهو ما أطلق عليه سيجموند فرويد « مبدأ الواقعية » . وكان فرويد يضع فى اعتباره أساس : المواءمة بين الغرائز والتقاليد أى الأخلاقيات. أما ما يهمنا ـ كفنانين ـ هو وجود « ضرورة باطنة » و«رغبة عميقة » أى إرادة قهرية ملحة تسعى إلى التعبير عن شىء ما ، وما نسعى إليه كفنانين هو ترجمة هذه الرغبة الملحة إلى شىء ملموس كاللون أو الصوت أو الكلمات... وذلك لتجسيم هذه الرغبة الداخلية وتوضيحها فى حالة من السكينة والاتزان النفسى .

ويضرب فرويد أمثلة شتى لهذا النوع من النشاط التعبيرى عند الأطفال كالنزوع إلى التخطيط بالأقلام أو الألعاب أو الحاجة إلى الحب .. وإذا ما نظرنا إلى التخطيط التلقائى بالأقلام عند الأطفال ، نجد هناك تشابها بينها وبين الرسوم الأولية للوحات الكبار . وعلى ذلك فإن الفنان دائب البحث عن الأشكال والمدلولات حتى يجدها .. وكأنه يبحث عن لؤلؤة فى قاع البحر الهادر .. وعندما يعثر عن الشكل ذى الدلالة التى تروق له .. يصيح قائلا : وجدتها ! فهذه الأشكال عند العثور عليها تكون قوية فعالة تمارس سلطانها على الفنان أولا ثم بعد ذلك على المشاهد عند عرضها عليه .

ونفسر هذه العملية (التنقيب والبحث والعثور على الشكل التعبيرى) بأنها عملية تبلور تحدث دون تدخل الإرادة الواعية ، ويأتى هذا التبلور على هيئة رمزية تظل فى معظم الأحيان مبهمة غير محددة . ولا يهمنا الدراية بالوظيفة الرمزية لهذه الأشكال أو تلك .. ويكفينا التذوق الجمالى فيها .. وهذا التذوق الجمالى ــ من الوجهة الفنية ــ هو استمتاع فى حد ذاته سواء أكانت مدلولات الرموز شرقية أو غربية أو أوروبية أو إفريقية . لأن الأشكال فى ذاتها تحظى بطاقة خفية تسمو على الواقع وتتمتع بالحيوية والحضور Animistic وقد وجدت السيريالية Surrealisme فى نظريات سيجموند فرويد فى التحليل النفسى لنزعتها الميتافيزيقية ، ووجد السرياليون فى اللجوء إلى عالم الأحلام ميادين شتى لتحقيق غاياتهم فى التمرد على حدود المنطق والاهتمام بأسرار العقل الباطن والعمل على الكشف عنها ، بغية اتخاذ مادتها منبعًا للإلهام فى شتى ميادين الفن والأدب والعلوم الإنسانية .

ولذلك كان البيان الأول للسيريالية ــ كما عرّفها به «أندريه بريتون »[1] ــ وقد صدر عام ١٩٢٤ ، يتلخص فى أن السيريالية تعبير عن خواطر النفس فى مجراها الحقيقى، بعيدا عن كل رقابة يفرضها العقل ، ودون أى حساب للاعتبارات الخلقية أو الجمالية ؛ ثم الإيمان بسلطان الأحلام المطلق ، والعمل على إحلال هذا المذهب مكان كل مذهب آخر فى حل الجوهرى من مشكلات الحياة .

لقد اكتشف فرويد أن للأحلام نزعة نحو «الارتداد» ــ أو بعبارة أخرى العودة إلى المادة الخام فى الذاكرة ، وخاصة إلى الطفولة المبكرة ، بل إلى أبعد من ذلك بكثير : إلى طفولة الجنس البشرى . فالتفكير الحالم هو

(١) Manifeste du Surrealisme - Andre Breton .

النمط المميز للتفكير البدائى السابق على المنطق فى المراحل الأولى للثقافة البشرية . وهكذا يفترض فرويد والمحللون النفسانيون أنه ليست الأساطير القديمة وحدها ، ولكن كل أشكال الفن – قديمة وحديثة – إنما هى وليدة للتفكير غير الموجه ، وليس للتفكير المحسوب أو التفكير المنطقى . فالحلم قد يكون مفككا ينقصه التماسك ، ولا يمكن تفسير تفككه إلا بالكشف عن سر خفى : رغبة أو تجربة مكبوته. لكن الأعمال الفنية متماسكة فى العادة : فهى « مؤلفة » ، والسؤال الهام هو : كيف تصبح هذه الأعمال الفنية مؤلفة دون أن يدخل فى عملية التأليف هذه ملكات عقلية ومنطقية ؟ أن الخيال والتفكير الخيالى أسلوب غير موجّه .. فهل يمكن لهذا « الخيال » أن يكون « موجها » كأسلوب رمزى ؟ هذه هى المشكلة ! فلا شك أن انطلاقة الخيال عمل لا إرادى لا تحكمه سيطرة الوعى والعقلانية ..

وفى ذلك يقول يونج Jung مسترشدًا بآراء المتصوفين الغربيين من أمثال « ماستر إيكارت Master Echhart » :

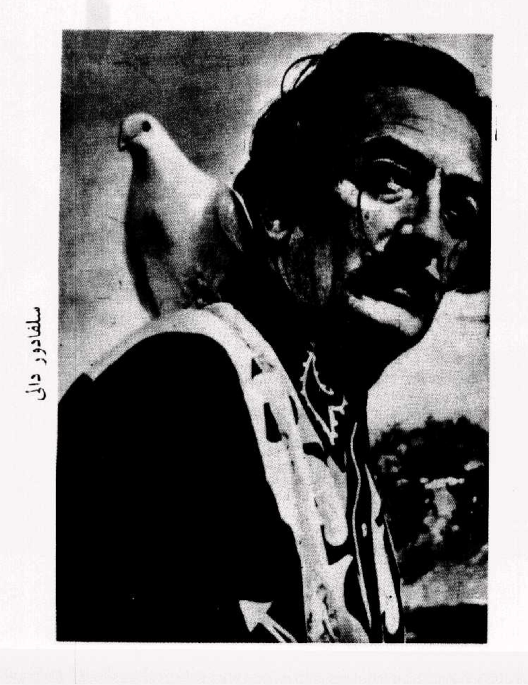
« إليك مفتاح السر : لا بد أن نكون قادرين على أن ندع الأشياء وشأنها تحدُث فى النفس ، هذا هو الفن الحقيقى الذى لا يعرفه إلا القليلون ، فالوعى لا يكف أبدا عن التدخل ، والمساعدة ، والتصحيح ، والأمر والنهى ، ولا يترك العمليات النفسية تنمو فى سلام وأمان ، أيسر لك ألا تجعل من المسألة السهلة أصعب الأمور ، ما عليك إلا أن تلاحظ وتراقب هذا النمو الجارى فى شذرة من شذرات التخيّل » .

وعلى الفنانين أن يراقبوا النمو الجارى فى وثبة التخيل ، حتى إذا ما سجلوا هذا النمو ، يجىء بعد ذلك دور النقد الفنى فيفسر التخيل ليوضع فى موضعه الجمالى . أى أن الشكل الجوهرى قد نما فى اللاوعى . ودور الفنان فى وضع هذا الشكل فى موضعه الجمالى هو التحكم الواعى فى « وسيلة » التعبير : الخط واللون ، ومهارة التقنية لصنعة الرسم .

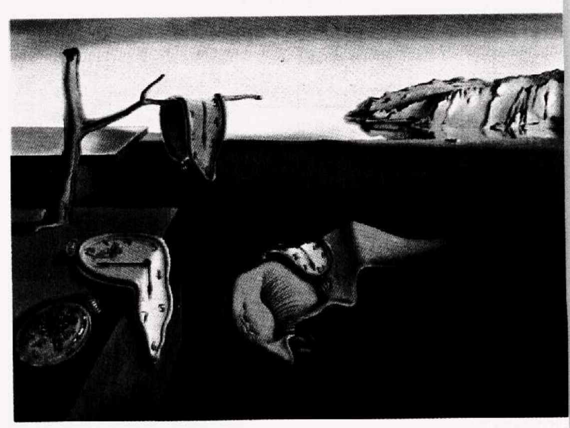
ويسلم يونج وغيره من علماء النفس بأن الكثير مما يجرى فى أعماق اللاشعور ما يزال غامضا علينا ولا نعرف منه إلا القليل .. فإن فى أغوار اللاشعور نظاما مثيرا ماضيا فى عمله .. يحوّل بعض المواد الأولية فى النفس إلى رموز تمدنا بعلاقة موضوعية ، تأتى على هيئة أشياء ندركها ونفهم أشكالها وألوانها .. لتحقق ضرورة داخلية .. قد لا نستطيع تعريف هذه الضرورة بألفاظ لغوية .

وقد لا يستطيع الفنان نفسه تفسير عمله فى أصله ومدلوله ، بل ولا يرغب فى هذا التفسير ، إلا أنه بالنسبة إليه يعتبر شيئا صادقا يحقق ضرورة ملحة ووجودًا حيويا .. وتتسع لكافة التفسيرات المحتملة ، ولا يجب أن نخضعها لتفسير واحد محدد حتى لا نهبط بها ونقلل من شأنها .

نخلص من ذلك بأن هذا النوع من الفن يتلخص فى التعبير عن أشكال فنية حددتها الضرورة الداخلية كحاجة إلى إبراز نشاط نفسى فى صورة تفكير خيالى أو تعبير رمزى يتميز عن التفكير المنطقى . ونلاحظ أن هذا النمط من الفن يتعدى السيريالية (فوق الواقعية) التى تعتمد على التلقائية فى التعبير ، وهو واقع معكوس يتناول مادة معينة (الصور الرمزية فى الخيال أو التى يتكون منها عالم الأحلام) ثم يحاول تسجيل هذه المادة بأساليب تماثل الفن الواقعى .. أى أن الفنان يحاول أن يعرض صور الأحلام والتصوير الخيالى بوضوح تام وبسيطرة تقنيته تجسد أعماله بمنتهى الدقة (مثل سلفادور دالى Salvadore Dali وماجريت Magritte ودلفو Delvaux) .



سلفادور دالى



والسيرياليون لا يقدمون مجرد ترجمة مصورة لأحلامهم، بل إن هدفهم هو النفاذ بأى وسيلة إلى محتويات اللاشعور المكبوتة ، ثم يمزجون هذه العناصر حسبما يتراءى لهم بالصور والعناصر التشكيلية المألوفة .. وعلى ذلك نقول: إن السيريالية ليست فن اللاشعور فقط ، إنما هى فن لا حدود ولا قيود له من أى نوع ، فن يؤمن بوجود ينابيع خفية فى اللاشعور ، وعلى الفنان أن يتسلل إلى دخيلة نفسه لاكتشاف هذه الينابيع التى تتفجر إذا ما أطلقنا لخيالنا حرية العنان .. بإتاحة الحركة التلقائية لتفكيرنا . وتقوم فلسفة السيرياليين على تصورات الأحلام ذات الدلالة ،



لوحتان من أعمال سلفادور دالى (١٩٠٤ - ١٩٨٩)



رينيه ماجريت (١٨٩٨ ـ ١٩٦٧) : لوحة « العائلة الكبيرة La grande Famille » (عام ١٩٤٧)

وأيضا على التصورات والتخيلات التى تشبه الأحلام .. وصلتهم بالأحلام وثيقة لإدراكهم أن الحياة تقوم على صعيدين : أولهما واضح للعيان بكل تفاصيله ، ولذلك لا يحتاج إلى رمز يدل عليه . أما الآخر ـــ وهو الأكبر والأعظم ـ مغمور مطمور غامض لا حدود له ، والكائن البشرى ينجرف فى تيار الزمن كجبل الجليد الذى لا يطفو منه سوى جزء صغير فوق مستوى الوعى ، وهدف الفنان السيريالي هو أن يحاول إدراك بعض أبعاد وسمات هذا الكيان المغمور ، ولكى يحقق ذلك ، يلجأ إلى تصورات الأحلام ذات الدلالة وحالات العقل التى تشبه الأحلام .

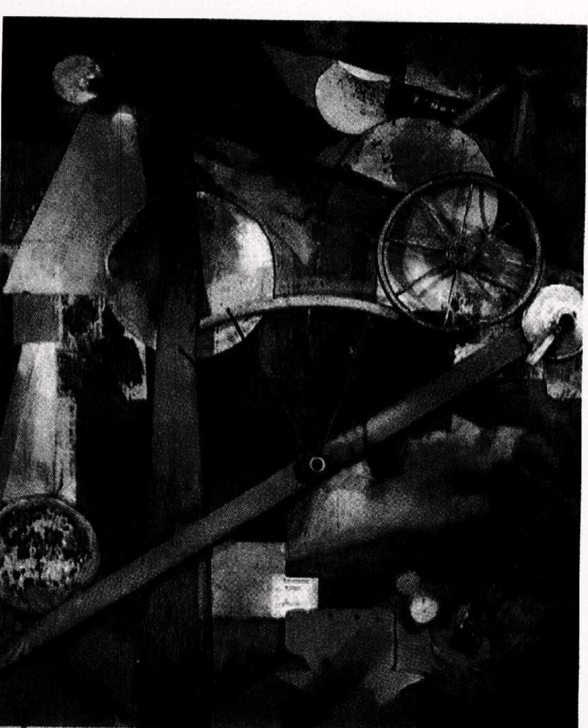
وجدير بالذكر أن حركة السيريالية ، سبقتها جماعة عرفوا بالداديين وأطلقوا على نزعتهم اسم Dada ، واقترنت أعمالها بظروف الحرب العالمية الأولى .. كإفرازات غاضبة يائسة من الدمار واندثار القيم التى أتت بها الحرب .. أى أنها حركة معادية للفن وجمالياته ، يرتادها رجال ضجروا ضجرا شديدًا بمأساة الحياة ، فلم يعودوا يكترثون بها أو يلقون بالا إليها ، وقد نشأت هذه الجماعة فى زيورخ عام ١٩١٦ أثناء معمعة الدمار والحرب فى عنفوانها.. ولكنها انتهت أيضا بانتهاء الحرب ، وبعد صمت رهيب متوجس ، ومن بين الرماد والأشلاء ، قامت



راءول هوسمان : تكوين من عدة مواد وأشكال وأرقام وكتابات مختلفة (١٩٢٣)

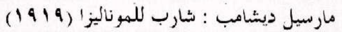
هنّا هوخ : رقصة دادية (١٩١٩)





كيرت شويترز : تكوين من أشياء غريبة (١٩٢٢)

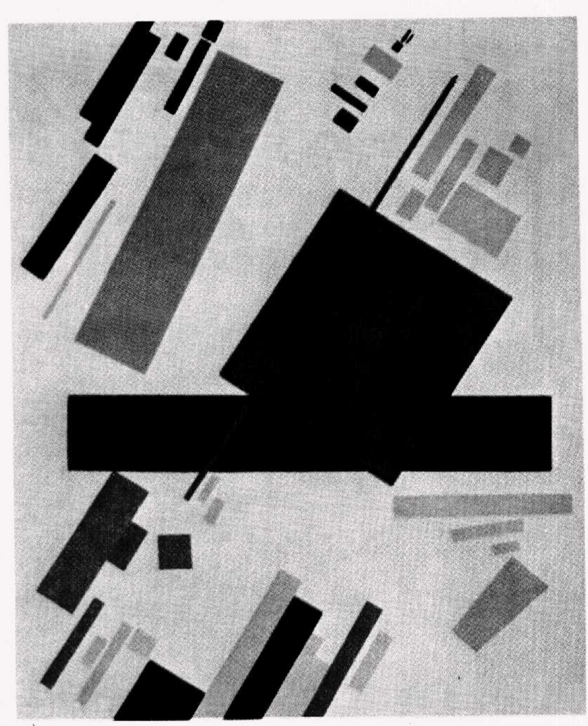




مارسيل ديشامب : شارب للموناليزا (١٩١٩)

السيريالية عام ١٩٢٤، وكأنها تهرب من الواقع والمعاناة الأليمة التى خلفتها الحروب لتلجأ إلى العقل اللاشعورى .. ومبدأها الرئيسى أن هناك عالما أقرب إلى الحقيقة من عالمنا المعروف.. ، وكما يحاول سيجموند فرويد أن يجد مفتاحا لتشابكات الحياة وتعقيداتها فى مادة الأحلام ، كذلك يجد الفنان السيريالى إلهامه فى نفس المجال فى اللاشعور .

وهكذا فبعد أن كان الفنان نمطيا يحاكى المظهر المرئى للموضوع كهدف لفنه ، ثم تردد بعد ذلك إلى التجريد والتلقائية ثم انغمس فى شتى أنواع الأساليب التجريدية .. ثم هجر كل هذه المحاولات ، ولجأ إلى تصورات الحلم (رمزية الأحلام) ، كما ينزع إلى التصورات عديمة الشكل (رمزية الخط) .. ويظل البحث الفنى والإبداع فى حركة ديناميكية دائبة ؛ يكتشف وينقب عن مكنونات الحياة المعقولة (التى يحكمها العقل والمنطق) ، وعن الكنوز المطمورة فى خفايا النفس واللاشعور وما وراء الحقيقة ، يستخرج منها الصور والأشكال والرموز ليستثير الفضول والتأمل ويطبع الدهشة والانفعال ويمتع البصيرة والأبصار والوجدان وينشر التذوق والقيم الجمالية ، ولتكتمل حلقات الفكر الإنسانى التى تتأرجح دائما بين التوافق والتباين والاتفاق والاختلاف .. بين قيود العقل والمنطق .. وانطلاقة الروح والعاطفة !



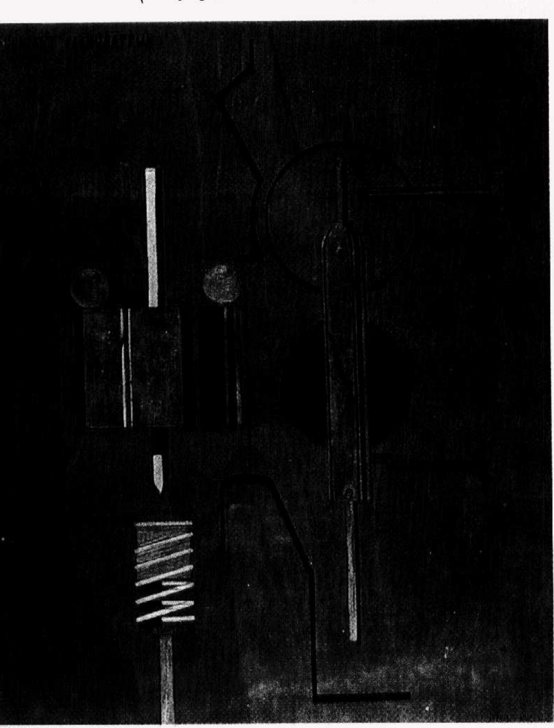
كازيمير ماليفتش (١٨٧٨ – ١٩٣٥) رسمها عام ١٩١٦

فنون الماضى .. نبع متجدد لفكر الحاضر :

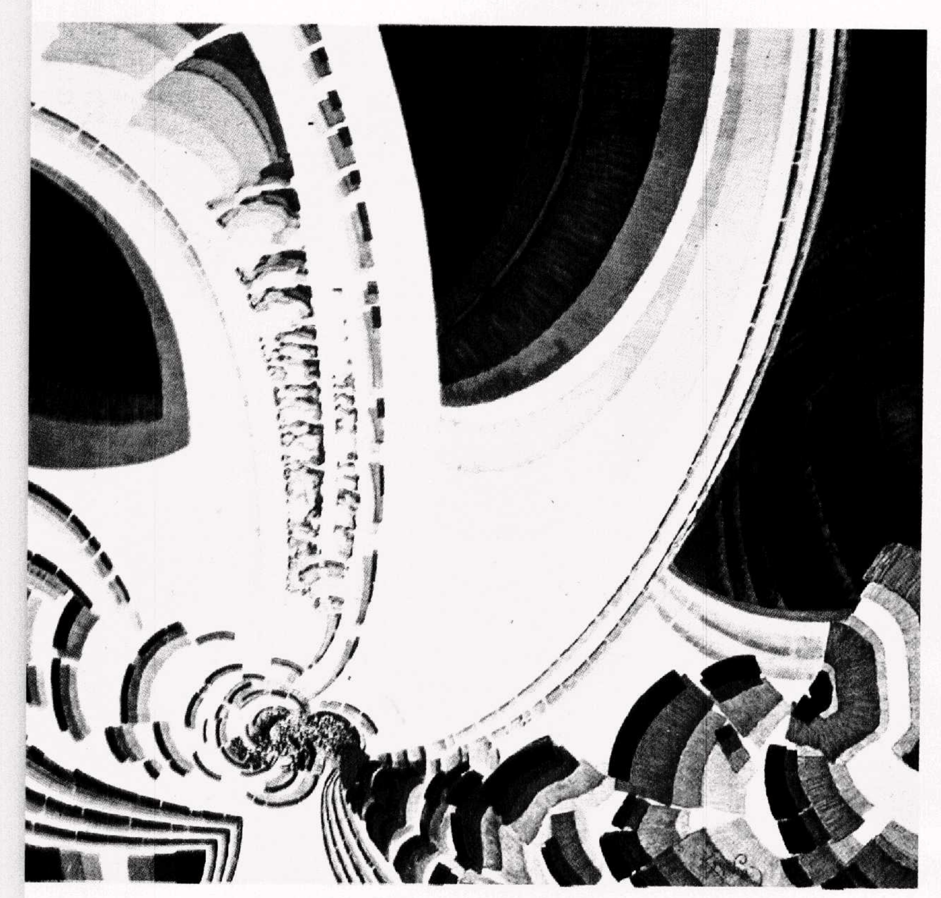
كثيرا ما نرى الفن الحديث فى بعض نزعاته ، وقد امتدت جذوره ومناهله لتتبع من إبداعات العصور الماضية.. سواء من الماضي السحيق أى البعيد أم القريب بمفهوم جديد . فمعظم الاتجاهات الفنية الحديثة تعبر فى مضمون موضوعاتها عن الجانب الرّمزى فى صورها وأشكالها . وقد رأينا هذه « الرمزية » متمثلة فى بعض الفنون البدائية وفنون الحضارات الأولى ، كما توفرت فى الأدب الطليعى الفرنسى – والشعر بصفة خاصة – فى أشعار « بودلير » و« ملارميه » ، حيث كانت أشعارهما دعامة أساسية فى قيام النهج الرّمزي فى الفن التشكيلي ، فرأينا « جوجان وإميل برنار » يخطوان الخطوة الأولى تجاه النزعة الرمزية المعاصرة التى تطورت واتخذت مذاهب مختلفة كالتجريدية والسيريالية والتركيبية وغيرها . ولا ننسى موسيقى « فاجنر » التأملية التى عملت على إبراز المضمون الدرامى .. فرأينا هذا الاتجاه التأملى المستوحى من النهج الفلسفى الذى قامت عليه فلسفة « شوبنهاور »، يؤثر تأثيرا مباشرا فى النزعة التجريدية ، ولا سيما فى أعمال « كاندنسكى » و« كوبكا » وغيرهما من أقطاب التجريدية .

وهنا ، يجب أن تفرق بين مسئولية الفنان الفرد فى التشكيل والشعر والأدب ، ومسئولية الفن الجماعى كالمسرح والسينما وما على شاكلتهما من الفنون التي تقوم في أدائها على تعدد الأجهزة وتضافر المواهب والكفاءات المختلفة . وفى حالة الفن التشكيلى ، فالفنان وحده هو الذى يتحمل عبء المسئولية الفنية بما تنطوى عليه من الالتزام وإجادة الأداء وإبراز المضمون لعمله الفنى الهادف ، والمحقق لرؤيته وفكره وفلسفته .

وإذا كانت الفنون « الكلاسيكية والأكاديمية » التى اعتمدت على المطابقة والمحاكاة ، قد أسقطت معظم القيم الحسية والابتكارية .. جاءت المذاهب الفنية الحديثة ثائرة كالبركان .. لتحيل مفهوم الفن إلى مركب



فرانسوا بيكابيا (١٨٧٩ – ١٩٥٣) رسمها عام ١٩١٩



فرانتيزيك كوبكا

(١٨٧١ - ١٩٥٧)

رسمت عام ١٩٢١

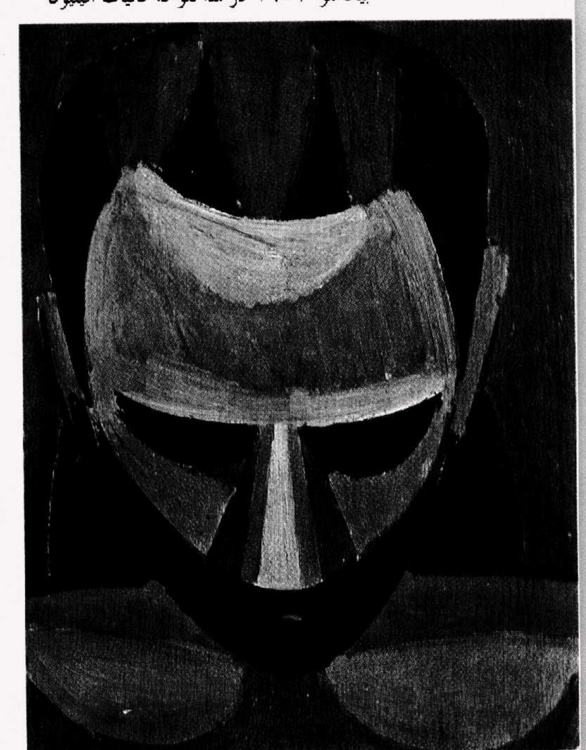


كاندنسكي

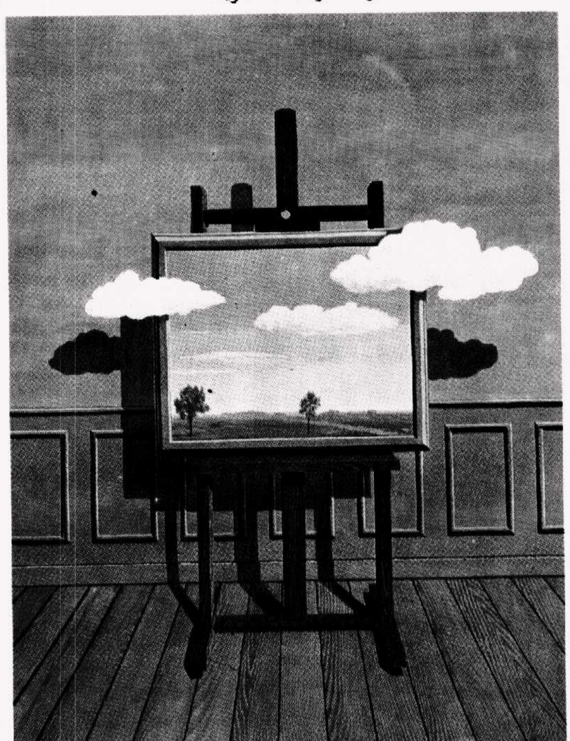
(١٨٦٦ ـ ١٩٤٤)

أنغام ملونة (١٩١١)

بيكاسوا ١٩٠٧ دراسة للوحة غانيات أفينيون



لوحة سيريالية ــ ماجريت



جديد زاخر بالرؤى الذاتية والإبداعية ، ولتستنهض الحواس عند المتلقى والمتذوق ، فيصبح هو الآخر طرفا فى العملية الفنية . وبذلك يصير الفن « معلّما » وباعثا على التأمل والدهشة والاستغراق والانفعال ، ومحركا للفكر والمؤثرات السيكلوجية .. أى أنه باعث ديناميكى لحيوية الحياة ذاتها .. فقد مضى عهد العزلة المحايدة للأداء الفنى . أو الوظيفة المحدودة لعمل الفنان فى المحاكاة أو التقليد ، أو الجماليات البصرية المترفعة التى كانت غاية الكلاسيكيين ومن نحا نحوهم .

ولما كانت النزعات الحديثة غارقة فى البحث والدوافع النفسية والآراء الفلسفية والميتافيزيقية ، وتشابك الرؤية والرؤيا ، واستخلاص المضمون من الموضوع تبعا للأفكار الموحية .. أى سيطرة «المضمون» على « وصف المنظورات من حيث هي شكل » بصفة عامة ، فقد تغيرت نظرة الفنان ــ تبعا لذلك ــ من مجرد تصوير الشكل الجميل فحسب ، إلى استخلاص المعنى الكامن فى هذا « الشىء » والبحث عن الحقائق المستترة وراء الشكل الظاهرى أو الشكل الطبيعى للمنظورات.. ولم يعد هذا «الشكل الظاهرى» يثير اهتمام الفنان كما كان حاله من قبل، بل صار «جوهر» هذا الشىء هو الحقيقة الخالدة ، وهو الاهتمام الموضوعى للفكرة الجوهرية .

وبهذا التطور الجذرى فى الرؤية الفنية ، أصبح العمل الفنى كله مضمونا يخضع للتحليل والبحث والتصوّر والتخيل والهدم والبناء والرمز والإيماء والجهد العقلى .. كل ذلك أبعد « الشكل الطبيعى » فى صورته التى نراها فى الواقع المرئى .. وتحول إلى هذا المضمون الجوهرى وقد اتخذ صورا متعددة متباينة فى الأداء ، تبعا لتصورات ومشاعر الفنانين أنفسهم ، والمبادئ والنظريات التى ينتمون إليها ، وخاصية هذه المذاهب فى تنوع الأساليب والمعالجات والفلسفات المختلفة .

أى نخلص من ذلك إلى أن : الأسلوب التقليدى القديم هو : الجمال والمطابقة لمظاهر الأشياء .

أما نظريات الفن الحديث فهى : عدم الاهتمام

بالظاهر والبحث عن المضمون والتعبير عن الجوهر الكامن الذى يمثل حقائق الأشياء .

● ● وقد كان أول من بحث هذه القضية هو أفلاطون ، حيث كان يرى أن روائع الأعمال الإغريقية، إنما هي أعمال فنية لا تمثل إلا ظواهر الطبيعة فحسب ، وإن هذا يتنافى مع مذهبه المثالى الذى ينادى بأن يكون العمل الفنى ممثلا لحقائق الأشياء الخالدة ، لأن الظواهر (مظاهر الأشياء) قابله للتغيير والتحول والزوال . وعلى ذلك ، فإن الأجدر بالفنون أن تعبر عن المضمونات المثالية المجردة ، لا المرتبطة بالظواهر المتغيرة . وقد رأى أفلاطون أن الكائنات لها صورة مثالية غاية فى الكمال ؛ هى أجل وأكمل من صورتها الواقعية فى العالم المادى . وعلى ذلك تكون الصورة الطبيعية الواقعية أقل اكتمالا من الصورة الأولى (المثالية المتكاملة). أما صورة الفنان الذى يقلد الصورة الحسية الطبيعية كما هى فى الواقع ، فتأتى فى المرتبة الثالثة .

أى أن صورة الفنان أقل من صورة الواقع الذى يقلده ، الذى هو بدوره أقل من الصورة المثالية المتكاملة .

وهذه هى نظرية أفلاطون .. وعلينا أن نفكر فى مدى إمكانية الربط بين نظرية أفلاطون ونظريات الفن المعاصر فى القرن العشرين . مع الأخذ فى الاعتبار أن نظرية أفلاطون فى « المثالية المطلقة » يستعلى بها على عالم الواقع الذى نعيش فيه .. وهو أمر تحقيقه محال ! وأغلب الظن أن رأى أفلاطون كان البحث عن «أجمل» ما فى الوجود من « جمال » منظور ، ليكون تعبيرا عن جوهر الجمال الخالد ، أو « رمزا » للجمال المثالى فى أكمل صوره . وهنا يكمن الفرق الشاسع بين نظرة الفلسفة الأفلاطونية فى « الحقائق الخالدة » وفلسفة الفن الحديث فى البحث عن « الجوهر الخالد » فى المنظورات الطبيعية .. لأن الفن الحديث قد تعدى كل ذلك إلى ما وراء الطبيعة ، والبحث فى كافة القيم الكامنة والمضامين المستترة ، ولم يعبأ بالقيم الجمالية أو الأخلاقية ضمن ما استحدثه من مفاهيم ومتغيرات .



عمانويل كانت

وإذا كانت هذه المتغيرات فى الرؤى والمفاهيم هى سمة الفن فى كل زمان ومكان.. فقد رأينا أن «أرسطو» يناقض أستاذه أفلاطون فيما يتعلق « بالجوهر » أو التعميم المطلق للمثالية المتكاملة للجمال .. فيرى أرسطو أن الصورة الجوهرية للأشياء لا يمكن أن تتصف بهذا التعميم المطلق .. بل إنها تتعلق بالأشياء الفردية .. فالحقيقة الجوهرية تكمن فى « المفردات » .. لأن حقيقة فرد تختلف عن حقيقة فرد آخر من حيث الصفات .. وكذلك جميع الكائنات . وعلى ذلك ، فهناك فرق بين حقيقة الأشياء ومثاليتها الجمالية . فكلا الأمرين منفصل عن الآخر ؛ فالحقيقة لا تكون دائما مثالية .. بل ربما تكون فى اتجاه مضاد . ومثل هذا الكمال لا يوجد فى الواقع على الأرض .. وإنما الممكن أن يكون « الكمال » نسبيا ، وبالتالى : فالأعمال الفنية من حيث الموضوع أو طريقة الأداء .. لا يمكن أن تكون مثالية متكاملة. أى أن هناك تناقضا بين الحقيقة والمثالية.

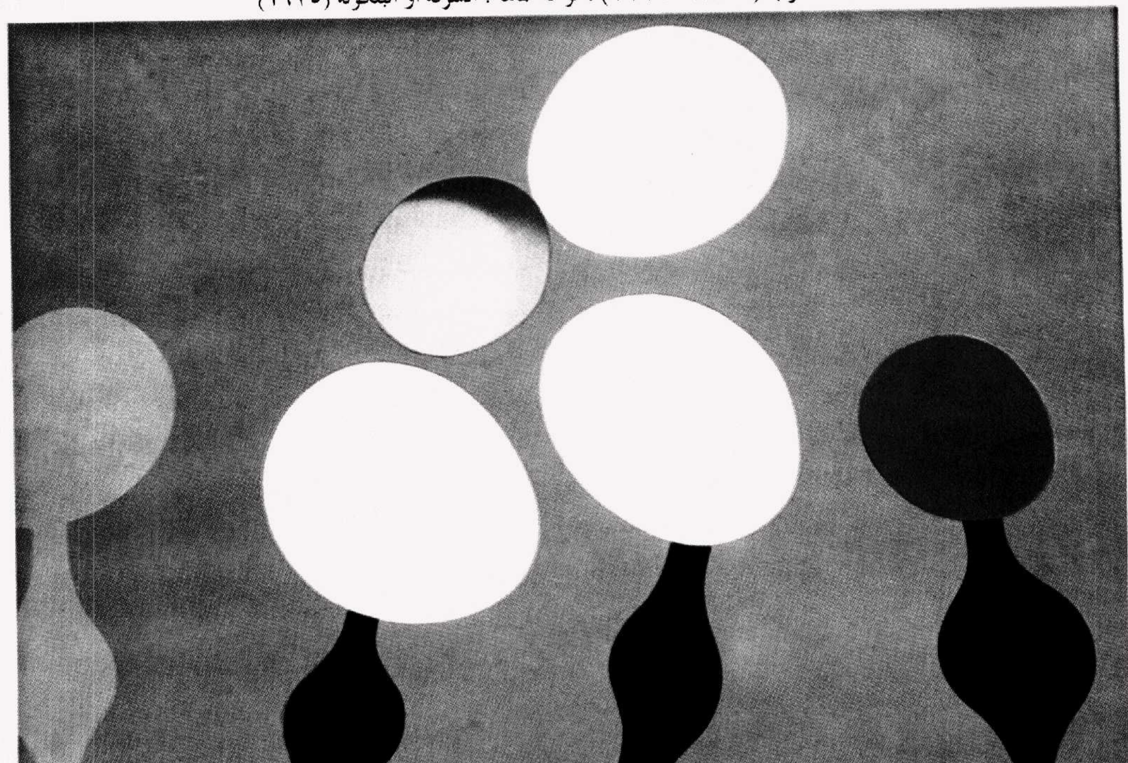
ولكن نظرية أفلاطون ستظل لها قيمتها الشمولية من حيث التعبير عن « المطلق » المشاهد لنوع من الأنواع ، أو لجمال بصرى فى المنظورات كخلاصة لأنواع كثيرة من الجماليات ، أو شعب من الشعوب ، أو طائفة من الطوائف .. أى تخليص لقطاع كبير فى عالم الظواهر له نفس الطبيعة .

وهذا يتفق مع رأى الفيلسوف الألماني « عمانويل كانت » فى القرن الثامن عشر ، عندما فرق بين « الحقيقة » و« المثالية » فى قوله :

« إن الأشياء فى ظاهرها تختلف عن الأشياء فى حقائقها » .

ولننظر مرة أخرى لرأى أرسطو .. فنرى أنه أقرب إلى فكر الفنان الحديث .. فالفن المعاصر فى كثير من

جان آرب (١٨٨٧ - ١٩٦٦) : لوحة سماها : الشرفة أو البلكونة (١٩٢٥)



أبحاثه .. يعنى بالجزيئيات أو بالحقائق الجزئيـة التـى تعبر عن مضمونات لمفردات الأشياء .. فـالمذهب التجريـدى يتخذ من التكوينات الرمزية المجردة بحثا فيما وراء الطبيعة للوصـول إلى المطلـق المشـاهد الـذى يعبر عـن الصـورة الشمولية وعن مضمون عام (كالإنسـانية مثـلا) ، أمـا التكعيبيـة فتبحـث عـن حقـائق أو مضـامين أو كوامـــن مستترة وراء الظواهـر فـى مفـردات الأشكـال ، وذلـك باعتبار أن لكل شىء خاصيتـه فيمـا يحويـه مـن جوهـره ومضمونه ، حتـى لـو كـانت هـذه الأشياء ممثلـة لنـوع واحد من الأنواع .

وكذلك يمكننا أن نتناول كثيرا من المذاهـب الحديثة على هذا النحو من حيث الفلسفة الفنية فى البحث عـن الجزئيات الممثلة فى مضمونها للأشياء الفردية .

وعلى أية حال ، فسواء اتخذنا من نظرية أفلاطون أو نظرية أرسـطو مجـالا للتحليل فيمـا يتعلـق بالشـمولية وبالمثالية المتكاملة أو بحقيقة الجزء المفرد ، فـإن النظريتين محدودتان فى الصور البصرية السطحية من الظـاهر ، ولا تمتد إلى الصفات الباطنية أو الكوامن المستترة التـى يعنى بها الفنان الحديث . ولكنها بمثابة منارات على الطريق ، وحافز للفنان المعاصر لكى يدلى بدلوه فى معين الكشف عـن الحقيقة الجوهريـة الكامنـة وراء الظواهـر ، دون الاهتمام بالصورة السطحية .

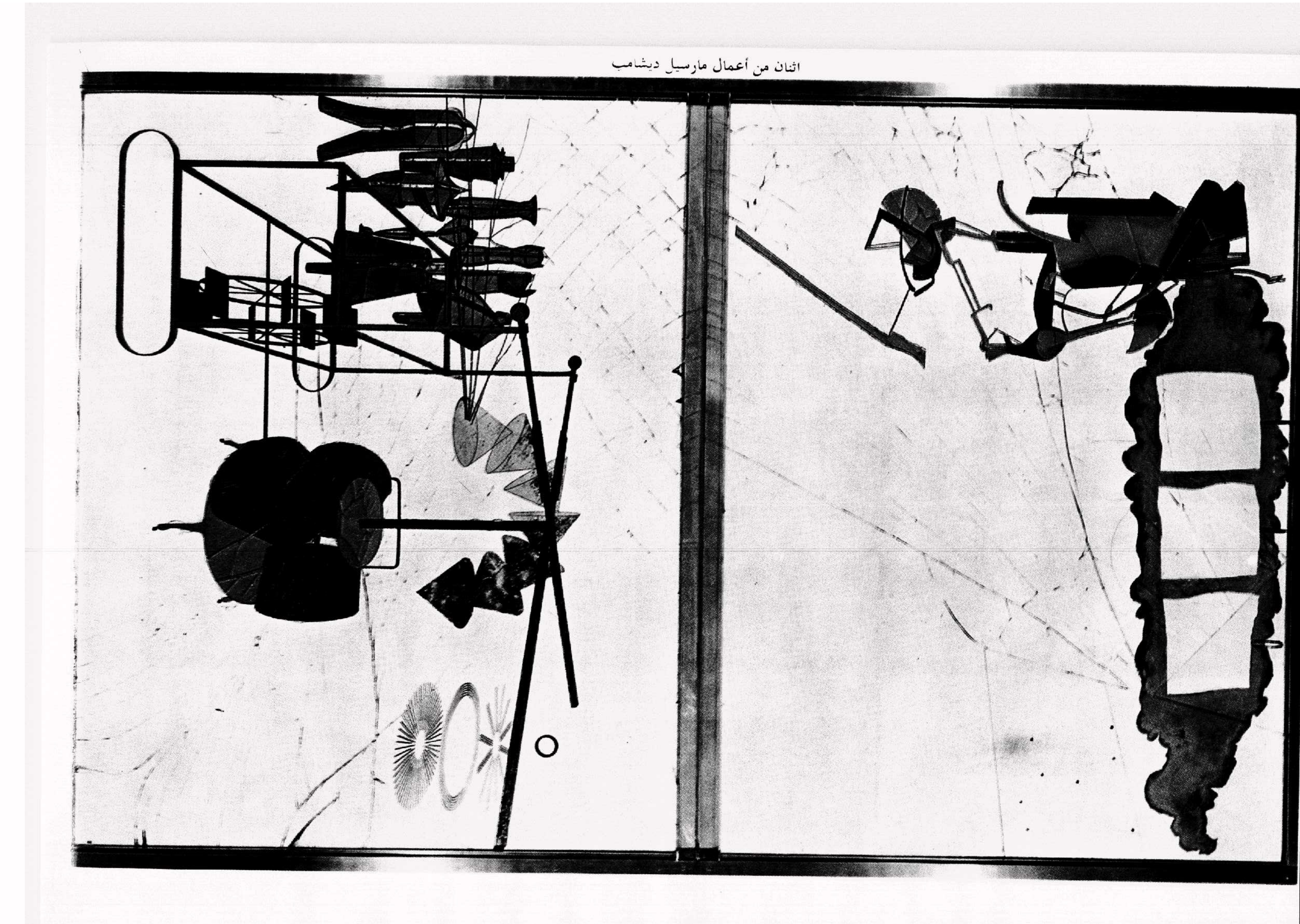
بواعث الفكر الفنى الحديث

لا شك أن الحوافز الانفعالية التى تنتج عن انطباعات جمالية ، كانت هى الدافع الأساسى لتوالى المدارس الفنية الكلاسيكية[١] وقوانينها الجماليـة والواقعيـة . أمـا الفـن

(١) صفة الكلاسيكية تنسحب على جميع الفنون المطابقة للطبيعة .. وتطلق مجازا على أساليب الفنون التى سبقت الفنون المعاصرة. ولو أن التعريف العلمى « للكلاسيكية » هو : فن ما ، حدث فى مكان ما ، فى زمن ما ، بملامح معينة لها صفة الطابع العـام . إلا أن استشهاداتنا ــ عادة ــ بالفنون التى سبقت نزعات التجديد والتحديث .. على أنها « كلاسيكية » .. جعلت من هذه الصفـة تعريفـا لها على سبيل المجاز لا بالدقة العلمية لمعنى هذه الكلمة .

أما إذا رجعنا للتعريف العلمى لهذه الكلمة .. فيمكننا أن نطلقها على أنواع معينة من الفنون التى لها صفات تعريفهـا : الملامح ــ الزمن ــ المكان ، حتى لو كانت معاصرة مثل الكلاسيكية اليابانية أو الهندية مثلا .

اثنان من أعمال مارسيل ديشامب



المعاصر ، فإن نزعاته المتعددة تقوم على انعكاسات وصدى للحركات الفكرية والأبحاث العلمية والفلسفية فى مجال الفن .. ويلعب الانفعال وتأثيراته النفسية دورا رئيسيا فى تشكيل الحياة الفنية المعاصرة . وإذا كانت الحضارة الحديثة قد تركت آثارها الاقتصادية والاجتماعية والسلوكية والسياسية والفكرية ، وما أفرزته هذه الأوضاع سلمًا أو حربًا من مؤثرات فى نفوس البشر عامة والفنانين بخاصة .. فإننا نرى الفن المعاصر وقد اصطبغت نزعاته بهذه المؤثرات ، مثلما نراه فى منهج « التعبيرية » ، التى تأثرت بالوجودية كمذهب فلسفى يقوم على القلق والصراع النفسى وحرية التعبير . وهنا تبرز العلاقة والبواعث السيكولوجية والتوافق بين المذاهب الفلسفية والفنية . وما ذلك إلا مثال واحد للعديد من الأمثلة التى تربط بين النشاطات الفكرية المختلفة فى عالم المعاصرة ، حيث اتسعت دوائرها البحثية فى كافة المجالات العقلية والوجدانية ؛ بل إن دوائر البحث هذه امتدت إلى الماضى السحيق بكل مقوماته العقائدية ، لتستلهم منه المبادئ والقوالب الفنية المستحدثة ، فرأينا الفيلسوف الألماني المتشائم « شوبنهور » وقد صاغ نظريته فى الفلسفة الجمالية تدعو إلى التجريد مستلهما هذا الرأى من الموسيقى بأصواتها وأنغامها التجريدية . وهكذا رأينا كاندنسكى – رائد التجريدية — يصف التجريد بأنه الأنغام المصورة أو التصوير الموسيقى .

وما التجريدية فى صورتها الرمزية المطلقة ، إلا تجاوب وتوافق مع المذهب البوذى الذى يدعو إلى الهرب من آلام الحياة ومتاعبها لجوءًا إلى الحياة التأملية التى تدعو إليها « النرفانا البوذية » ، حيث هي الخلاص والملاذ ، وهكذا رأينا التجريدية بمثابة صدى لنزعة تصوفية تأملية . وما يقال عن التجريدية يقال كذلك عن « التكعيبية » قبلها ، فهى تجريد يهرب من الواقع والمألوف ..

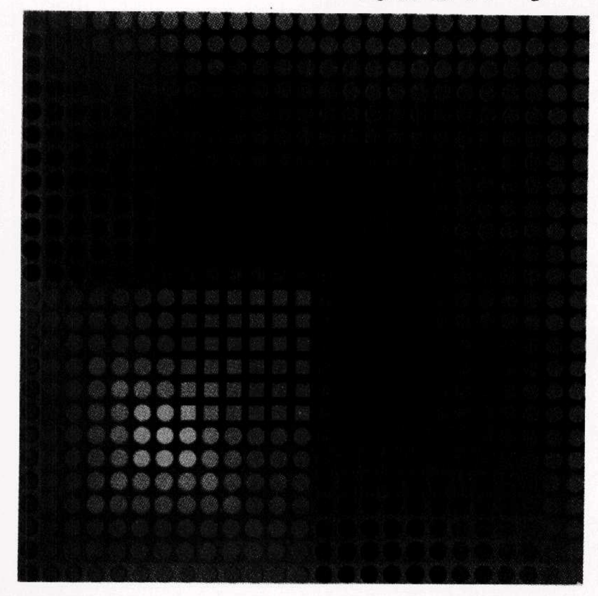
أما السيريالية (وما فوق الواقع) فهو مذهب يمثل العودة إلى الرومانسية فى صورة جديدة من الخيال الذى يستند إلى أساس علمى يقوم على التحليل النفسى ، وعودة بالواقعية التى هجرها الفنانون إلى واقعية من طراز جديد .. واقعية الصورة الحالمة .. التى يندمج فيها المعقول باللا معقول والواقع باللا واقع .. وقد لعب سيجموند فرويد ونظرياته فى التحليل النفسى وعالم الأحلام دورا رئيسيا فى الرؤية السيريالية .

والرمزية فى الفن الحديث .. لها أصول ضاربة فى أعماق الزمن السحيق .. وفى عصرنا هذا - عصر العلم والبحث – نقّب الباحثون عن الجذور .. لقد كان «الرمز» بمثابة المرحلة الأولى من مراحل التعبير منذ فجر التاريخ . بل إن التعبير عن النفس – آنذاك — بالنطق لم يكن أكثر من مقاطع صوتية تحاكى الأحداث الواقعية فى الطبيعة .. وهكذا كانت الرمزية فى الأداء تعبيرا عن مدلولات الأشياء فى الواقع الطبيعى .

والتصوير فى الفن البدائى .. هو تعبير بالرمز لنقل الأفكار للآخرين ، ولذلك تسمى « الرموز المصورة Pictograph » ، وقد بلغت حد النضج فى الكتابات الهيروغليفية والصينية ، وهى أقدم أنواع الكتابة التصويرية التى عرفها الإنسان ... وهى فى الوقت ذاته أصدق مثال للتعبير بالرمز عن الأشياء المحسوسة والأفكار المعنوية ..

وهكذا كان « الرمز » تعبيرا عن واقع الأشياء فى الزمن السحيق .. وعاد مرة أخرى ليحتل مكانه فى التعبير الحديث ، مع الفارق الكبير بين الأهداف والدوافع قديما وحديثا ؛ ففى الماضى كان الرمز تعبيرا عن صورة ذهنية انفعالية تختلف بواعثها باختلاف ما يجلب النفع أو الضرر ، واختلاف الباعث ماديا أو دينيا أو سحريا .. أى أن الباعث كان تلقائيا لا شعوريا غريزيا تبعًا للمعارف والمدارك المحدودة فى ذلك الزمن السحيق .

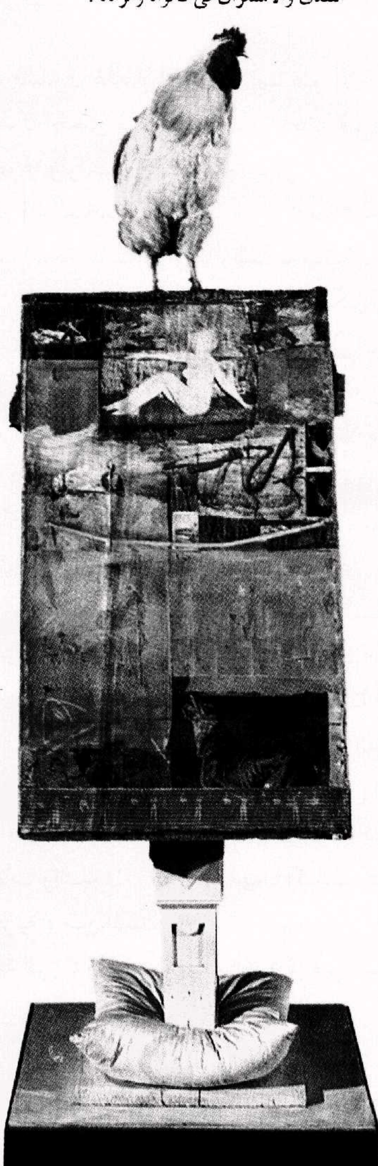
من أعمال فيكتور فازاريلى **Victor Vasarely**



من أعمال روبرت روتشنبرج ١٩٥٨

Robert Rauschenberg

تكوين فنى يثير الدهشة لغرابته التركيبية .. فيه شطط الخيال والأداء المتحرر من كل قيد والذى يبعث على التأمل والتفكير النقدى والاستغراق فى فحواه ومرماه .





طابع خاص بالفنان فرانسيس بيكون **Francis Bacon** صورة رسمها لنفسه عام ١٩٧١

أما الرّمز فى الفن المعاصر فله وظيفة ابتكارية .. وهو نوع من تبسيط الأداء .. وتحويل الموضوع برمته إلى رمز ذى معنى خاص يدل عليه ، أى أنه الشكل الفنى الذى يقوم من الناحية الجوهرية على تخطيط بسيط ومحدود ، ولكنه يعطى الإيحاء والإشارة بما يغنى عن الإسهاب والتفصيل ، مثلما نرى فى التجريدية والسيريالية والتكوينات الموحدة Synthetism (التركيبية) التى يقوم فيها الرمز على الانتقال بالأشكال إلى مستوى الإدراك العام .

... ونخلص من ذلك إلى أن الفن الحديث لم يعد بصريات جميلة فقط أو موضوعيا واقعيا يطابق فيه الفنان ما يراه فى المنظورات الطبيعية .. ولكنه تطور واتسعت دائرته لتشمل الروح والجسد والعلم والفكر والمجتمع والذات وما وراء الطبيعة والسكون والحركة والوجودية والتصوفية والتركيبية والإنشائية والمعقول واللامعقول والواقع واللاواقع والرمز والحلم .. وغير ذلك مما أفرزته الثقافات والأفكار والصراعات المعاصرة .. بل أن هناك الجدل حول ما يعرف باسم « ما بعد الحداثة » وهو ما خلّفته الثورة الصناعية الثالثة وانهيار الأيدلوجيات الكبرى كالاشتراكية السوفيتية ، فأصبح الفكر الإبداعى فكرا ذاتيا بحتا يرفض التواصل التاريخى . ويعادى الرؤية الموضوعية .

فلسفة الرؤية فى الحداثة وما بعدها

المعنى هو فعالية الأشكال فى تكوينها الحر .. أى فعالية العلاقات التى تنتجها الأشكال فى أوضاعها الجديدة ، فتتعاظم المعانى والتعبيرات بقدر ما تكون هذه العلاقات غنية موحية .. وعلى ذلك يمكننا أن نقول : إن الشكل هو المعنى والتعبير ، ومهمة النقد الحديث الأساسية فى عالم اليوم هو أن يكشف عن هذه الفعالية.

والمعنى فى « الحداثة » أو فيما بعد الحداثة .. متحرر من كل تحليل عقلى أو تأويل منهجى .. وقد يقال : إن الإنسان لا يستطيع أن « يعقل » ما لا « يفهم » ، وهنا لابد أن تأتى مرحلة « التقمص الوجداى » أو التخيل أو التصور . بعكس الرؤية العقلية المحدودة .. فى الفنون « القواعدية » (أى التى تصاغ بالتزام وفق قواعد وأصول ثابتة) ، التى تحد من انطلاقة التعبير اللا نهائية .

ولذلك ، فالتذوق لهذه « الحداثة » ما هو إلا البحث عن المضمون الجمالى فى أشكال تحمل المعانى فى ذاتها لا فى أصولها وثوابتها ، ولا فى ميراث أو تراث تقليدى يقتحم أذواقنا المعاصرة ليروّضها « ويبرمجها » حسب معتقدات راسخة كانت — أو ما زالت — سائدة . وهذا هو الخلل الأساسى فيما نجابهه أو نعانيه أو نكابده فى تذوق المستحدثات فى التشكيل المعاصر . فإلى أن يأتى اليوم الذى نستطيع فيه أن نفهم المعنى « أمامنا » وليس «وراءنا» ، نتقدم باستمرار لنتجه نحوه . بدلا من أن نعتقد أننا نملكه « كأشياء » سابقة التجهيز نعلمها بدلا من أن نكتشفها .. إلى أن يأتى هذا اليوم .. سنظل نسأل ونسائل أنفسنا عن هذا « التغريب » الذى يحدث بالتشكيل فى عالم اليوم ! فما نعرفه « معرفتنا السابقة» بالأمس لا يصلح إلا للأمس .. ومعلوماتنا — مهما كانت كثيرة — لا يمكن أن تكون مكتملة لتفى باحتياجات الأمس واليوم والغد ! وهذه القضية الفكرية هى الأولى بالعناية والاهتمام لتكون أساس النقد المعاصر، الذى يمهد السبيل أمام بصائرنا للفهم والاستيعاب والتذوق . فالمعرفة مهما كانت كلية ، ستبقى جزئية ، من المستحيل أن تواكب هذه الحيوية الديناميكية التى تدور كالكواكب السيارة فى صيرورة أبدية .

فالغائب حاضر .. والحاضر غائب فى آن واحد كضوء الشمس على وجهى كوكبنا الأرضى . وليس فى الفن شىء « مقدس » نعتبره القدوة أو المثل

جرنيكا (١٩٣٧) : اللوحة العملاقة لبيكاسو ٧٧٦ × ٣٤٩ سنتيمترا





جياكومو بالاّ : كلب يجرى .. بحث فى البعد الرابع لتسجيل الحركة (١٩١٢)





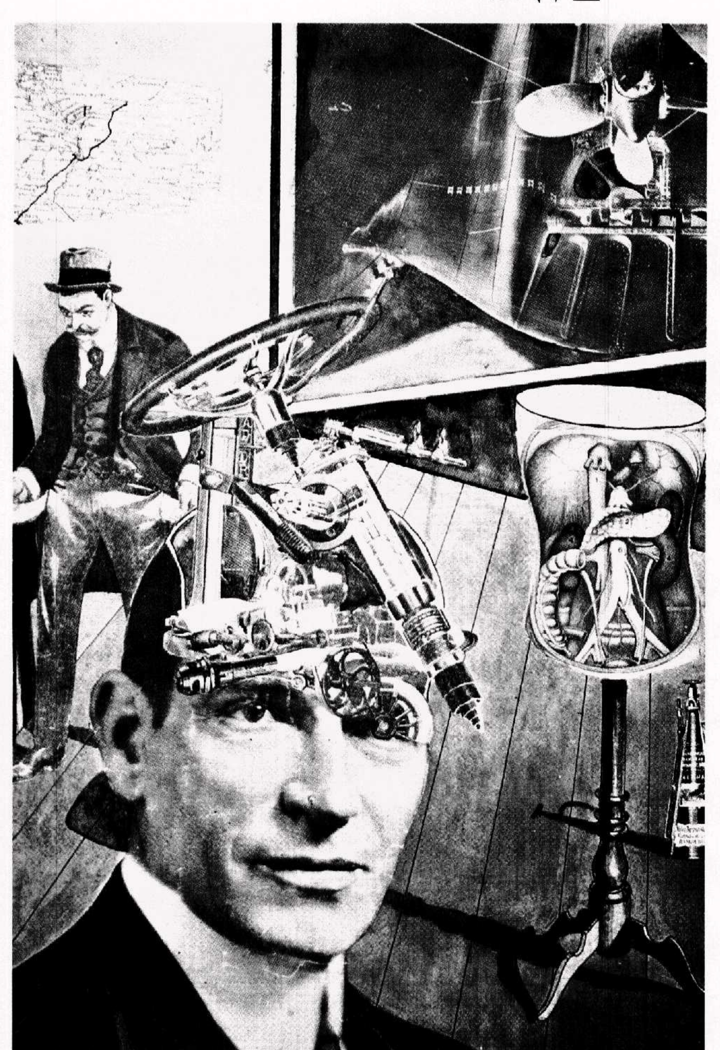
لوحتـان لمارك شاجـال رسمهما عـام ١٩١٨
وهما من مقتنيات متحف جاجنهايم بنيويورك

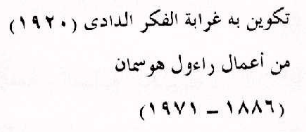
الأعلى.. كأن نقـول إن فنـون هـذا العصـر أو ذاك قـد بلغت حد الاكتمال فى جمالهـا المثـالى .. أو أن أسـلوب « فلان » هو النموذج الذى يحتذى به ... أو غير ذلـك من المبادئ والمقارنات .. فالفن إيقاع تاريخى مرحلى .. يتوالى ويتتـابع ثـم يطـوى كصفحـات التـاريخ ذاتـه .. ولكنه الغائب الحـاضر .. أو الحـاضر الغـائب ، كنقـاط انطلاق لإيقاعات جديدة فـى زمـن جديـد . إنـه كلمـة يقولها الفنان فى عصره .. وقد استغلت هـذه « الكلمـة » فـى عهـود ماضيـة كـأدوات أو كأسـلحة لكسـب حروب سياسية أو اجتماعية أو دينية أو أيدلوجية .

ولذلك ، هيمنت على أبصارنا وبصائرنا طريقة معينـة لقراءة الأعمال الفنية ، وبالتالى ساد نظـام معرفـى محـدد على مدى قرون طويلة إزاء الفن ومهمته الوظيفيـة التـى زادت مـن التصـاق الفـن ـــ أيدلوجيا ـــ مـع التقـاليد الموروثة تراكميا ، ومع التبعية السياسـية والثقافيـة .. ممـا طمس روح الإبداع والحيويـة الخلاقـة فـى نفـس الفنـان وذاتيته المستقلة وعالمه الداخلى الـذى هـو مركـز الفكـر الحقيقى . واليـوم عندمـا تحرر الفن والفنـان مـن تلـك القيود والتبعية .. أصبحت كلمته (أو ما يجب أن تكون عليه) هى التبشير والتوجيه والسيطرة ، وليست ـ كمـا كـانت ـــ للوصـف والـترويج والدعايـة والانخـراط فـى الجماعة الأيدلوجية .

وهنا ، تبرز أهمية الفنان فى مجتمعه .. أنه أمام عبء حضارى لا بد أن يأخذ فيه زمام المبـادرة .. كـان فيمـا مضى مرتاحا من هذا العبء بانخراطه فى ترسيخ ما هـو سائد .. كصورة من صور الاستسلام الجماعى ..

أما اليوم ـ بعد تحرره مـن قيـود التبعيـة والنمطيـة ـــ فهو يفجر الطاقات ويفلسف الرؤية الفكرية ، ويسـتثمر موهبته فيحيلها إلى طاقة تحولية متطورة ، وأبعاد إبداعيـة حيوية متجددة لخلق عالم تصويـرى وعلاقـات تخيليـة لا متناهية ، وبتعبير آخر : فإن دور الفنان ليـس الوصـف ،





تكوين به غرابة الفكر الدادى (١٩٢٠)
من أعمال راءول هوسمان
(١٨٨٦ ـ ١٩٧١)

ولكنه يكمن فى دلالة الحدث ، فى معناه ، وفى معنى هذا المعنى من وجهة النظر التصويرية الحرة ، البعيدة عن أى «سلطة» ملزمة .

وبهذا الفن المنطلق المتحرر من كل قيد وظيفى ، نعيش عالما تصوّريا ذا نشوة وغبطة يتيح لنا أن نتساءل وأن نتخيل ، وأن نحظى بمعرفة صوفية روحية ، وأن نغوص فى أعماقنا وفى المجهول اللا محدود من حولنا ، منفتحين على عالم نكتشف فيه الإنسان والواقع برؤية متجددة . وليس من المهم أن نسمّى هذا الأسلوب أو ذاك بأسماء معينة ، ولكن الأهم والأجدى لنا أن نبلغ الهدف الذى نرمى إليه ، وأن نعيشه ونتذوقه .

وعلى أية حال ؛ فالفن الحديث إنما هو وجهة نظر جديدة قبل كل شىء .. أى رؤية مستحدثة لم تتداول من قبل . ولذلك فقد تعددت فلسفات الرؤية والتعبير عنها بشكل يعكس ما فى الحياة فى عالمنا المعاصر من تعقيد وصراع وتباين فى الأفكار والآراء والاستيعاب والتذوق .. مما جعلنا نتقبل الأعمال الفنية الحديثة كمن يجول ديارا ودروبا ومتاهات غريبة لم يألفها من قبل .. ولكى نتقبل مثل هذه الأعمال ـ بل ونتذوقها ـ كان لزاما علينا أن ندرّب أبصارنا وبصائرنا طويلا حتى نستطيع فك رموزها وقراءاتها والاستمتاع بجمالياتها الظاهرة وإيماءاتها المستترة .

ومن هذا الكم الهائل من الرؤى والأفكار التى أتى بها إيقاع العصر اللاهث والفنان المعاصر ، نجد أننا نجابه أزمة حقيقية فى النقد .. فى الرأى الشارح الواعى المفسر والمحلل لهذا الفكر الفنى المعاصر ، أو لهذه الرؤية الذاتية لفنان اليوم.. فإذا كان «المعنى فى بطن الشاعر» — كما يقال — فما بالنا بالناقد الذى لا بد له من أن يغوص ليستخرج مكنونات « الذات » الفنية ويقوم بدوره « التعليمى » لعامة الناس على اختلاف ثقافاتهم ومداركهم وتفاوت طبقاتهم !

إن النقد الأدبى فى بلادنا العربية حظى بالتواصل ، و لم تنقطع صلته اللغوية بالمجتمع العربى فى مختلف أقطاره؛ فقد سار فى خط متواز صعودا أو هبوطًا مع اللغة العربية ذاتها .. ولكن الفن الحديث — فى أمتنا — له ظروفه وملابساته الخاصة . فقد ولد أوروبيا فى أوائل القرن العشرين .. أى أنه حديث الولادة . وعمل بعض الفنانين جاهدين لكى يُكسبوا فنهم هوية محلية فى هذا الإقليم أو ذاك .. وسواء تحقق هذا الهدف أم لا ، فإننا نتعامل مع الفن كلغة عالمية أسقطت كافة الحوائل والحواجز الإقليمية من طريقها ، وصار كيانا إبداعيا موحدا موطنه النفس البشرية حيثما كان موقعها على كوكب الأرض .

ولسنا بصدد مناقشة القضية الفنية ورسالتها المحلية .. هل هى فكر إنسانى مطلق أم مهمة تربوية إقليمية ، وهل يتحمل الفن وظيفة إلزامية كرسالة يؤديها الفنان لشعبه ، أم أن استنهاض الوعى الفنى وتذوق الإبداع فى حد ذاته رسالة ثقافية سامية ومثالية حضارية عالمية لا يجب ألاّ تحدها سلطة أو إلزام من أى نوع .كل هذه الأمور هى من سبيل المساجلات التى لا طائل من ورائها .. وهى بدورها قد ألقت مزيدًا من الأعباء على كاهل الناقد .

وعلى أية حال فإننا نستعرض على الصفحات القادمة مدارس النقد الفنى الشهيرة ، لنحيط علما بأصولها واتجاهاتها ، فى محاولة للتحاور والتواصل والتقارب بين المبدعين والمتذوقين .. كأقباس هادية على طريق المعرفة .

ما هو النقد الفنى

النقد الفنى يكون تارة تفسيريًا ، وتارة أخرى تقديريا . وهذه الوظائف النقدية هامة فى ذاتها ، ولكن السبب الرئيسى للتحليل والتقدير فى جميع محاولات القيمة ، هو إثراء تجربتنا للقيمة الجمالية التى هى هدف الممارسات الفنية . وعلى ذلك فإن الوظيفة الرئيسية للنقد الفنى هى جعل التجربة الجمالية أفضل مما هى بدون نقد ، أو جعلها « أكثر إرضاء وإمتاعا » كما يقول الناقد العالمى الشهير (أ . س . برادلى) . فالمبرر النهائى للنقد هو المتعة الإنسانية المكتسبة .

وإذا ألقينا الضوء عن معنى « المتعة الإنسانية المكتسبة » التى يعنيها برادلى ، نقول : إن النقد — بمعناه الصحيح — يجعل التجربة الجمالية أفضل عن طريق تمهيد الطريق أمام « الإدراك الجمالى » لكى يكون أقدر على التمييز . فهو يتيح لنا أن نرى ونكتشف ما لم نكن نراه ونكتشفه من قبل ، وأن نحيط علما بما يتضمنه العمل الفنى من معان ورموز وإيماءات وتعبيرات مستترة . وبالتالى : نستجيب له ونتفاعل معه وننفعل به . فالنقد يوجه انتباهنا إلى تألق المادة الحسية أو سحرها ، وإلى عمق الأشكال والطريقة التى تؤدّى بها بناءها الشكلى ، وإلى الرموز والروح التعبيرية للعمل بأسره . كما أن النقد يعطينا « إحساسا بالمقصد الجمالى » للعمل ، وينمّى « التعاطف » عن طريق إزالة الغوامض التى تقف حجر عثرة فى طريق التذوق والاستمتاع . وهو فى نهاية الأمر يربط بين العمل الفنى وبين العالم الكبير ، بتوضيح الروابط الوثيقة بين هذا العالم وتجربتنا الخاصة .

على هـذا النحـو ، يكـون النقد « تعليميًّا » فهـو يعلمنا، ولكنه لا يقتصر على تلقيننا المعرفة فحسب ، بل **إنه يوجه الإدراك والفكر والشعور** .. ويثير الخيال على نحو مباشر أو غـير مباشر بحيث نستطيع أن نتجه نحو العمل الفنى بتعاطف وفهم واستمتاع .

وإذا قيل إن الفنان العظيم يستطيع أن يخلق جمهورا لأعماله .. فقد أثبتت التجارب العملية أن هذا الجمهـور لن يجتمع حول الفنـان إلا إذا استطاع أن يتـذوق فنـه ، وبالتالى ، فلا بد من الناقد الذى يوجه الإدراك نحو هـذا الفن أو ذاك . وقد رأينا أن النشاط « التعليمى » للنـاقد هو السبب الرئيسى فـى بلـوغ معظـم الفنـانين شـهرتهم ومنزلتهم ومكانتهم بين مواطنيهم .

وإذا كانت القاعدة العامة أن الناقد هو دائرة الضوء التى يتألق الفنان فيها فى كل زمان ومكان ، فإن العصر الحديث أولى بهذا الاهتمام النقدى « التعليمى » لإزالـة الغموض والكشف عن القيم والرموز والإيماءات الكامنة فى ثنايا العمـل الفنـى المعـاصر .. تلـك التـى هـى اللغـة السـحرية الصامتـة بـين وجـدان الفنـان وأدوات التعبـير وترجمة المحسوس إلى ملموس عبر فهم خاص ورؤية ذاتية تحتاج إلى الشرح والتحليل وتوضيح مـا ظهـر منهـا ومـا بطن . ولن نكون مغالين إذا قلنـا إن نـاقدا علـى جـانب كبير من الإدراك والثقافـة والوعـى .. فـى استطاعته أن يعلّم جيلا بأكمله كيف يمكنه تذوق التشـكيل .. وهـذا ما حدث فعلاً عندما رأينا « روجـر فـراى » وقـد أخـذ على عاتقه هذه المهمة فى فترة ما بعد التأثيرية .

ويقـــول « ت . س . إليـــوت » فـــى كتابـــه The Frontiers of Criticism : « الناقد الذى ندين لـه بأعظم الأفضال هو الذى يجعلنى أنظر إلى الشئ وكـأنى لم أنظر إليه من قبل ، ويضعنى أمـام هـذا الشـىء وجهـا لوجه ، ثم يتركنى معه وحـدى ، وفـى هـذه اللحظـة ، ينبغـى علـىّ أن أعتمـد علـى حساسيتى وقدرتـى علـى الحكمة »



ت . س . إليــوت

إن الشـرح والتحليـل والتفصيـل واسـتخلاص القيـم وتقريبها إلى الفهم والإدراك الحسـى ، فهـذا مـا نفتقـده بشكل حاد ! وعلى أية حال ، فسنتناول أنواع النقـد .. ويجب أن نضع فى اعتبارنا أن لكل نوع وجهين : وجـه إيجابى . وآخر به بعض السلبيات ، وهذا ما يأتى شرحه فـى الاستعراض . ولا أقصـد بهـذه (السـلبيات) أنهـا توجد فى التجربة الجمالية ذاتها ، ولكنها فى ذات الناقد الذى يتحمل مسـئولية الشـرح والتفصيـل — أى المهمـة التعليمية — فقد يكون عرضـه النقـدى أكـثر تعقيـدا مـن العمـل الفنـى ذاتـه ، وبالتـالى لـن يسـاعد علـى الإدراك الجمالى للتجربة الإبداعية !

أنــواع النقــد

اتفقنا على أن يكون النقد ذا مهمة تفسـيرية . أى أن « النقد التفسيرى » أهم بكثـير مـن تقييـم العمـل الفنـى والحكـم عليه ، فالإفـادة الحقيقيـة تكمـن فـى التوضيـح والتفسير . لا فى الحكم والتقديـر . والوظيفـة التفسـيرية للنقد تتضح فائدتها فى الفن المعاصر .. فإن طابع العصر وذاتية الفنان (وتفرّد الفنان تنطبع بالضرورة على عملـه الفنى) ، قد جعل من الفن شـيئا يلـحّ علينـا بحاجتـه إلى

التفسير والشرح والتوضيح ، وإلا ظل غامضا غير قابل للفهم ، ولا نتمكن من التجاوب معه .

وكما يقول «بلاكمير R.P.Blackmur » :« إن العبء الملقى على عاتق النقاد هو صنع الجسور بين المجتمع والفنون والنقد التفسيرى أوجب ما يكون فى عصرنا هذا بوجه خاص » .

و يجب ألا يخطر ببالنا ــ ونحن بصدد الحديث عن أنواع النقد ــ أن هناك تنافرا بين النقد التفسيرى والنقد التقديرى ، أى أن نرى تناقضا بين تفسير العمل والحكم عليه . ولكن الحقيقة أن النقد التقديرى يفترض مقدما وجود النقد التفسيرى ، بمعنى أن هاتين الوظيفتين تمتزجان وتؤثران كل فى الأخرى عند النقاد ؛ فالتفسير لا يحدث من فراغ ، بل إنه يندمج بسهولة فى التقدير . فعندما نقول « ما هو » العمل ، نكون فى الوقت ذاته قد حددنا رأينا فى موضوعه الجمالى ، أى نكون قد وصفنا نوع القيمة بالنسبة إلى المشاهد ، ودرجة هذه القيمة ، وتكون معظم الألفاظ التى نستخدمها فى وصف « ما هو عليه » لها مدلول مرتبط « بما هو جدير به » . وبمعنى آخر : فإن الوصف التفسيرى لا بد وأن ينطوى على التقييم ضمنيا .. ففاقد الشىء لا يعطيه كما يُقال !

نخلص من هذا التحليل بأن المهمة الرئيسية للناقد هى نشر المعرفة « كما يقول الناقد العالمى الشهير ماثيو آرنولد فى كتابه The Function of Criticism at the Present Time ويستطرد ماثيو فيقول :

« .. أما التقدير فيأتي فى ركاب الشرح ولكن بصفة غير ملموسة وفى المرتبة الثانية ، بوصفه نوعا من الرفيق أو المرشد لا بوصفه مجرّدا » .

وأنواع النقد إما أن تدور حول العمل الفنى لتستطلع أصله وفصله ، والمجتمع الذى كان يعيش فيه الفنان والتأثيرات والمؤثرات ، وقصد الفنان الذى دفعه إلى التجربة الإبداعية أو الانطباع الخاص عند المتذوق .. وإما أن يركز الناقد على البناء الباطن للعمل ذاته ، بدون هذه المؤثرات السابقة.

ولنستعرض كل نوع من أنواع النقد الفنى على حدة :

(١) النقد بواسطة (القواعد) :

وهو إيجاد معايير للقيمة ، فالناقد هنا لا يكتفى بمشاعره الخاصة ، ولكنه يتناول خصائص العمل ذاته .. وهنا لا بد أن يكون لديه معيار يعرف به الجودة الفنية ويقيسها ، وقد تكون هذه المعايير هى (محاكاة الواقع) كما كان يحدث فى مدارس فنية سابقة ، أو (النبل الأخلاقى) كما رأيناه فى كلاسيكيات كثيرة عبر عصور التاريخ ، أو (القوة الانفعالية) كما شاهدناها فى النزعات التعبيرية مثلا .

وبدون هذه المعايير لا يستطيع الناقد أن يدعم حكمه النقدى ، كما لا نستطيع نحن أن نفهم أسباب تقييم العمل الفنى وإصدار حكم الناقد عليه .

وهنا تنسحب هذه الأحكام على الأعمال الأخرى الكثيرة التى تنتمى إلى نفس المعايير والقواعد . ونكرر : إن نقد عمل فنى بعينه يتوقف على طريقة تطبيق هذه المعايير .. فإذا طبقت بطريقة جاهلة عشوائية بطل النقد التقديرى ، وفشل النقد التفسيرى فى بلوغ هدفه .

وقد قلنا ــ فيما سبق ــ إن بعض الأمور السلبية تفرض نفسها فى كل نوع من أنواع النقد . فالنقد بوسطة القواعد يحتوى أيضا على بعض السلبيات . فيرى جونسون فى كتابه Prose and Poetry فى صفحة ٢٤٧ ، أن هناك فرقا بين « ما استقر لأنه صحيح ، وما نعتبره صحيحا لمجرد أنه استقر » ، فقد تكون هذه القواعد من وضع أشخاص جعلوا من أنفسهم مشرّعين ، ولأسباب معينة قبل الفنانون هذه القواعد وساروا عليها وربما لم يكونوا مقتنعين بها .. كالقواعد التى وضعها لوى دافيد Louis David مثلا عندما فرض « الكلاسيكية الجديدة New Classic » على جموع الفنانين ، متسلحا بنفوذه الحديدى فى الثورة الفرنسية . ونرى جونسون يشن حملة عنيفة على « القواعد » ويدينها على أساس أنها نمطية تقليدية تخنق كل اتجاه نحو التجديد فى الفن .

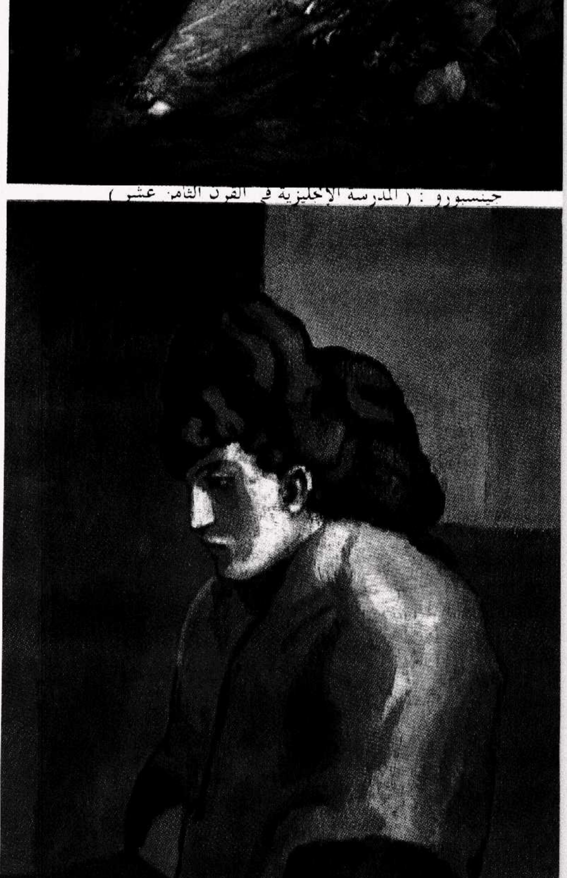
على هذه الصفحة والصفحات التالية تناول الفنانون موضوعا واحدا هو : المرأة ؛ فلننظر كيف صورها كل فنان حسب قدراته وفكره وفلسفته فى الرؤية الذاتية .. ولنبحث فى طابع عصره ونهجه ومعطياته الحسية والثقافية والتقنية وتأثيرات كل هذه العوامل على إبداع الفنان فى تشكيل رؤيته المتفردة ..

وعلى الناقد ، أن يكون جديرا بهذه المسئولية المعرفية ليستطيع القيام بمهمة الشرح والتفسير ثم التقييم .. وبذلك تنشأ الصلة بين الفن والمجتمع أى بين الفنان والمتذوق .

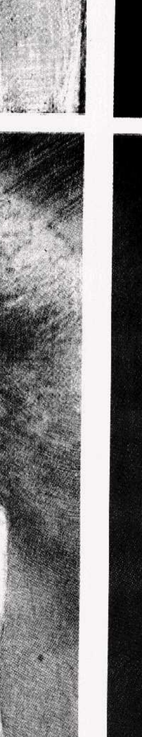




شارل لاندو ١٨٩٧ : ([illegible])



جينسبورو : (المدرسة الإنجليزية فى القرن الثامن عشر)



جان دلفى ١٨٩٢ : (التعبيرية)

بيكاسو : (فى مرحلته الزرقاء)



▲ مارى كاسات : (تأثيرية ملتزمة)



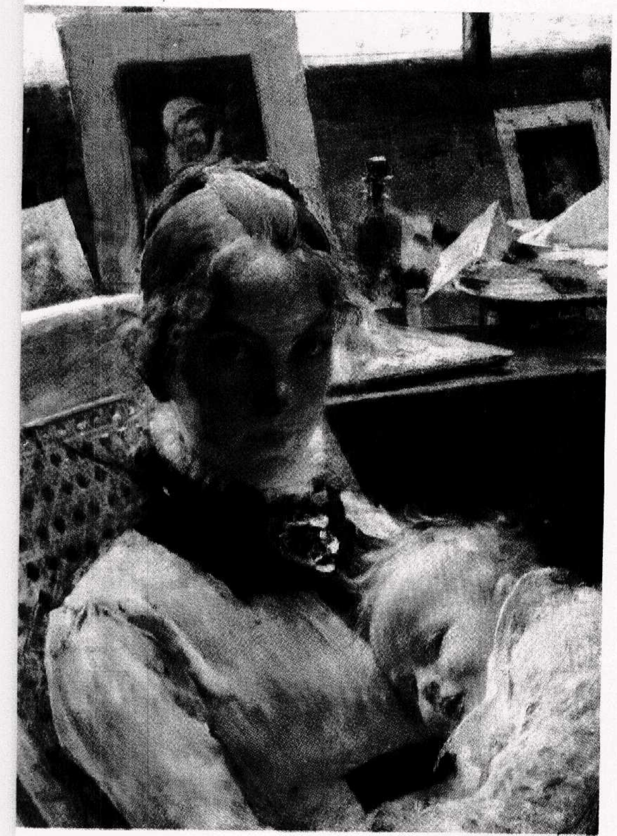
▲ جينو سيفرينى ١٩١٢ : (المستقبلية وأبحاث الحركة)

▼ تولوز لوتريك : (بوهيمية وتعبيرية صارخة)



▼ جوستاف كليم ١٩٠٠ : (طابع رومانسى خاص)





كارل لارسون ١٨٨٥ : (باستيل ولمسات تأثيرية)

ورأيي أن العيب ليس عيب القواعد ، ولكن العيب الحقيقى هو تطبيق هذه القواعد بطريقة آلية عمياء مما يحجب عن الناقد والمتذوق الاستمتاع بالعمل الفنى .

فالعمل الفنى لا بد أن ينطوى على معايير ، ولكنه ــ بالضرورة ــ يجب أن تكون المعايير ملائمة من الوجهة الجمالية ، وما لم يفهم الناقد « غاية » العمل ويحترمها ، فلن يستطيع تفسير الوسائل والحكم عليها . فالنقد ينبغى أن يبدأ على الدوام باستجابة جمالية يشعر بها الناقد. فالغاية الجمالية التى تحكم العملية النقدية بأسرها، لا يمكن أن تتكشف إلا للإدراك الجمالى . بمعنى آخر فلا بد أن يكون الناقد ذا حس مرهف مرن قابل للتشكيل واستخلاص القيم الجمالية .. وليس بالضرورة أن يكون حبيس القواعد التقليدية الكلاسيكية . فالمهم هو الاستجابة الجمالية لأى عمل فنى مهما كانت له قواعد متوارثة ومتعارف عليها ؛ فالمعايير هنا بمثابة عامل مساعد هام لإبراز الغاية الجمالية .

(٢) النقد السياقى :

ونقصد به جميع العلاقات والعلاقات المتبادلة بين العمل الفنى وبين الأشياء والمؤثرات المحيطة به . (يجب أن نضع فى الاعتبار أن « الإدراك الجمالى » يتركز على العمل ذاته مأخوذًا على حدة . أى أن « الإدراك الجمالى » ينبغي ألا يوضع فى سياق هذه العلاقات)

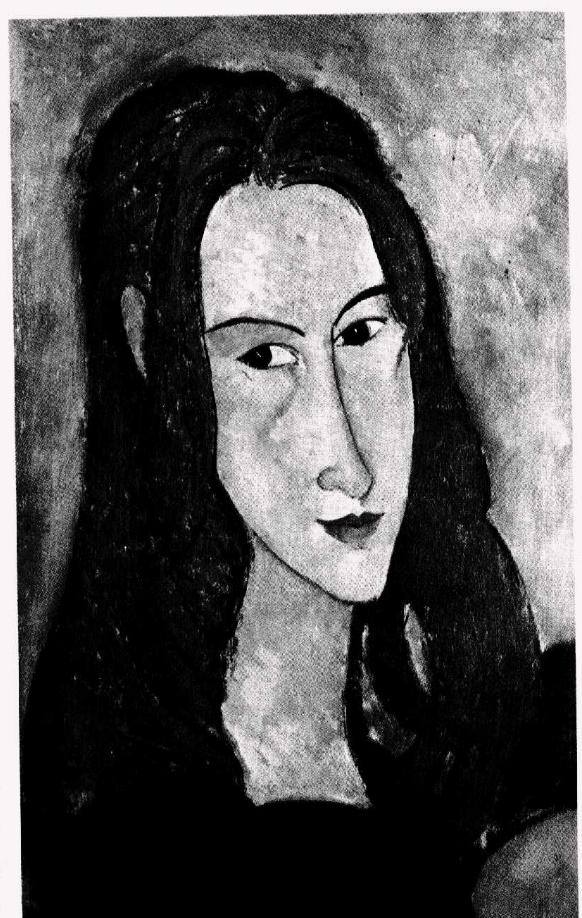
والنقد السياقى Contextual هو ذلك النوع من النقد الذي يبحث فى السياق التاريخي والاجتماعي والنفسى للفن .

وهذا النوع قديم قدم النقد الفنى ذاته ، فكثير من الأعمال الفنية هى نتاج اجتماعي تجسدت فيه معتقدات الفنان وسمات العصر الذى ينتمى إليه وحياة الفنان ذاتها.

وإذا كانت الاهتمامات بالفنون البصرية قد بدأت فى القرن السادس عشر ، فإن النقد السياقى لم يمارس على نطاق واسع إلا منذ منتصف القرن (التاسع عشر) .. وكان من فوائده أن حصل السياقيون على قدر هائل من المعلومات عن الفن والظروف المحيطة به .



بيكاسو ١٩٠٩ : (أبحاث فى التكعيبية)



موديلياني ١٩١٨ : (البوهيمية)



جوستاف كوربيه ١٨٦٦ : (الواقعية)

وقيمة هذا النوع من النقد أنه ضحد الفكرة القديمة التي تقول بأن الفـن نتـاج (للجنون) أو (الإلهام) . كما كـان سائدا فى الفن الإغريقي مثلا . وكـانت هـذه الأفكار تنأى بـالفن عـن الدراسة الواقعية . أما النقاد السياقيون فينظرون إلى الفن على أنه ظاهرة تجريبية ضمن ظواهر الحياة الكثيرة الأخرى ، مثلـه مثل تطور العلوم والاقتصاد وغيرها من محصلات التقدم البشرى .

وتعتبر الحركة السياقية ذاتها من أقـوى أفكـار القرن التاسع عشر ، والمقصـود منهـا هـو أن الشـيء لا يمكن فهمه واستيعابه بمعـزل عـن أسبابه وعلاقاتـه المتبادلة . ونحن نعرف أن القرن التاسع عشر امتاز بمفكريه وعلمائه الذين ركزوا أبحاثهم بالطريقـة المنشئية Genetically أى من خلال جذورها وأصولها . وهناك سبب آخر لظهور السياقية هـو بلـوغ النقـد هدفـه العلمـى ، وليـس مجرد أحكام شخصية وتقديرات ذاتيـة متباينـة متعارضـة كما كانت من قبل .

والفـن لا بـد أن يكـون نتـاج مؤثـرات وتفـاعلات متبادلة بين الفنان ومجتمعه . وكما قال الكاتب النرويجي الأشهر هنريك إبسن : « لا يمكن أن يعفـى أى شخص نفسه تماما من المسئولية نحو المجتمع الذى ينتمى إليـه ، أو ألاّ يكون له نصيب فى مغانمه أو مغارمه » .

ويجب أن ننبه إلى أن السياقية تتجـه إلى الاهتمام بما يقـع خارج نطـاق العمـل الفنـى ذاتـه ، أى بالـتركيب السياسى أو الاقتصادي أو الاجتماعي مثلا . وهنا نقـول إن واجب الفنان بعد أن يحيط علما بالمنشئية Genetic لا بد له أن يتخذها عاملا مساعدًا على فهـم العمـل الفنـى وما هو « متضمن فيه » مـن قيـم جماليـة ، و ينبغـى ألا يسمح الناقد للسياقية بـأن تطغـى علـى التقديـر الجمـالى الكامن فى العمل الفنى ذاته .

ويجب علينـا أن نشيد بمـا أضافـه « سـيجموند فرويـد » وجماعتـه مـن علمـاء النفـس على السياقية من أبحـاث نفسية أسهمت بإثراء النقـد التفسـيرى السياقى ، من خـلال تفسير وتعليـل المضامين الرمزيـة فـى الأعمـال الفنيـة ، والمعانى

الكامنة الخفية التى انبثقت منها .. ودلالات هذه الرموز فى حاجات الفنان ودوافعه النفسية . ولكن النقص الحقيقى عند الفروديين هو افتقارهم إلى النظرة الجمالية . فبالرغم من اهتمامهم بالمضمون ذى الدلالات النفسية كالموضوع والرمز والفكرة ، إلا أنهم غير مدركين لفلسفات معالجة الشكل ، والوسط المادى والأسلوب والتكنيك الفنى .. فهى كلها عناصر ينفرد بها مجال الفن . وبما أن (المضمون) الذى يعنى به الفروديون لا يمثل إلا جزءا من العمل الفنى ، لذلك فهم لا يستطيعون إصدار حكم شامل على القيمة الجمالية للعمل .. مثلهم مثل المتخصصين الآخرين فى فروع التاريخ والاجتماع وغيرها ..

نخلص من ذلك بالقول بأن جميع العوامل السياقية المحيطة بالعمل الفنى من خارجه ، وهى مؤثرة فيه بقدر أو بآخر .. كل ذلك لا يغنى عن شمولية الفكر الجمالى عند الناقد . فالسياقيون قد علمونا عن الفن أمورا عظيمة ، بفضلها أصبحنا نرى أوضح وأعمق عند تأمل الأعمال الفنية ، وأصبحت للإبداعات دلالة إنسانية أكبر وأعظم ، ولكن الناقد ــ فى الوقت ذاته ــ يجب عليه أن يجمع بين علم النفس والتحليل النفسى والتاريخ وعلم الاجتماع وغير ذلك من روافد المعرفة ، ثم يتخذ من هذه المعارف مجتمعه وسيلة للتذوق الجمالى ، وأضواء كاشفة لتحليل التركيبة الباطنية للعمل الفنى ذاته . فعندما ندرك منشأ الشيء وأصوله وجذوره ، والمؤثرات التى تحكمت فى تشكيله ، نصبح قادرين على فهمه لنضعه فى حدوده التى لا يتعداها . وبالتالى لا نقنع بأنه (أزلى) أو (مطلق) كما كان سائدا فى العهود القديمة فكل شيء قابل للنقاش والجدل والاستخلاص والتقييم .. المهم أن يكون الناقد على وعى يستند إلى شمولية المعرفة ؛ وهذه الشمولية السياقية يجب ألا تطغى على العمل الفنى ذاته ككيان جمالى ينطوى على قيمة فنية مستقلة عن كل الظروف التى أحاطت به كما ذكرنا .

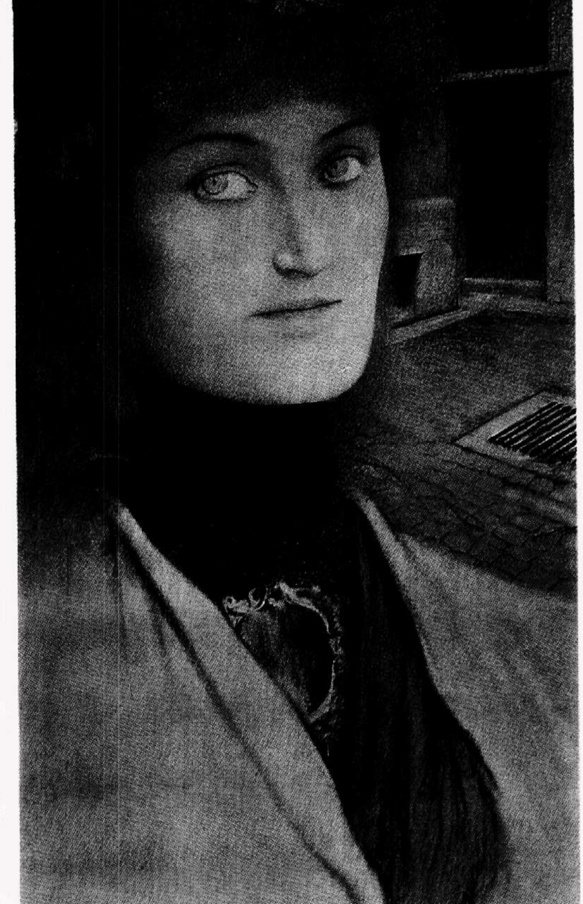
(٣) النقد الانطباعي :

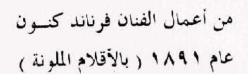
قلنا إن القرن التاسع عشر كان قرن تحولات هامة فى مساجلات النقد وفلسفة الجمال ، ولكن السياقيين اتخذوا من النقد السياقى مادة علمية ذات أبحاث دقيقة فى كل ما يحيط بالفن والفنان ، أى أصبحوا علميّين .. وكأن المطلوب من النقد الفنى أن يقتدى بالعلوم الفيزيائية والمعادلات الحسابية فى موضوعيتها ودقتها .

بيْد أن الفن شيء آخر .. وإذا ما أحطناه من جانبنا بهذه الحقائق التقريرية حكمنا عليه بالجمود والمنطقيّة فى نتائجه .. أى بمعنى آخر وضعناه فى قوالب ومعلبات تحد من حيويته وانطلاقته . ولذلك رأينا ردّ فعل قويًّا فى نهاية القرن التاسع عشر ، الهدف منه هو تحرير القيم الجمالية بعض الشيء من عناصر السياقية الواقعية .

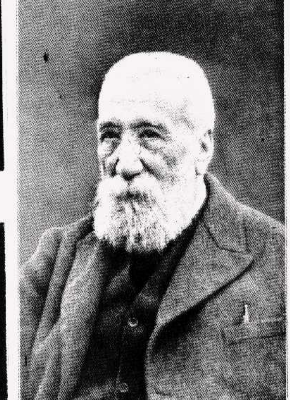
وإذا عرفنا أن حركة « الفن لأجل الفن » كانت تنادى بالعزلة الجمالية « أى انطواء الفنون الجميلة على ذاتها » . لأيقنّا أن هذا الهدف ضد السياقية « أى الأسباب والمسببات التى تؤدى إلى نتائج محددة » . ذلك لأن « العبقرية » لا يمكن تفسيرها بنفس الطريقة أو الوسائل التى يفسر بها الجاذبية أو خسوف القمر أو تجمّد المياه مثلا . وكان لا بد أن يظهر فريق يناهض السياقية من أمثال أوسكار وايلد الذى يقول : « الفن انفعال » ولا بد أن تثور انفعالات الناقد .. وبالتالى فالموضوعية مستحيلة فى هذه الحالة . وقال أناتول فرانس فى كتابه (فى الحياة والثقافة) :

« إن النقد الموضوعى لا وجود له ــ (موقنا أن الانفعال بالفن ضرورى) ــ كما أن الفن الموضوعى لا وجود له كذلك ، لأننا لا نستطيع بحال من الأحوال أن نخرج عن ذواتنا » . وعلى ذلك فإن التاريخ وعلم النفس والاجتماع وغيرها من العلوم والمؤثرات المحيطة بالعمل الفنى لا تفيد الناقد فى شيء . وذهب هذا الفريق المناهض للسياقية إلى القول بأن (القواعد)

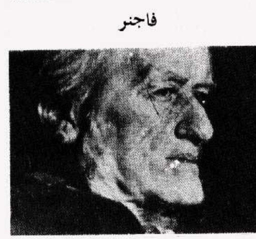



من أعمال الفنان فرناند كنوف
عام ١٨٩١ (بالأقلام الملونة)


هنريك إبسن


أناتول فرانس


ديبوسى


فاجنر

نفسها ليست ضرورية للناقد .. بمعنى وجوب التخلص من كل القواعد والمؤثرات السياقية وأن يُترك المجال لمزاج الناقد وانفعالاته وقدرته على أن يتأثر بعمق بوجود الموضوعات المادية . وإذا ما تأملنا آراء أناتول فرانس فى كتابه On life and letters فى قوله : « إن الناقد الجيد هو الذى يروى مغامرات روحه بين الأعمال الفنية الكبرى » . بمعنى أن انفعالات الناقد وانطباعاته لا بد أن تشكّل الوصف والأفكار والأحوال النفسية والاسقاطات المختلفة التى يثيرها العمل الفنى فى نفسه أولا ، وبالتالي يكون قادرا على أن ينقله مشحونا بعاطفته وانفعالاته إلى جمهور المتذوقين .

وذهب « ديبوسى » إلى أبعد من ذلك فقال : « إن وصف المرء لانطباعاته أفضل من النقد » !

وهنا لابد أن نوضح الفرق بين « النقد بواسطة القواعد والنقد السياقى » و « النقد الانطباعى » بأن نقول : القواعدى والسياقي يركزان الانتباه على الموضوع . وأما الانطباعى فمهمته الأولى هى الإجابة عن الأسئلة الآتية :

ما الذى يعنيه هذا العمل الفنى أو ذاك ؟ وما تأثيره الحقيقى فى روحى ووجدانى ؟ وهل أشعر إزاءه بالمتعة واللذة ؟.. وإذا كان الأمر كذلك فما مقدار هذا الاستمتاع ؟ أى أن القضية الأولى تعنى (ماذا) أما الثانية فتعنى (كيف ولماذا ؟) .

ويفسر أوسكار وايلد هذه الفروق بقوله : إن النقد الفنى انطباعي وليس له غرض وراء ذاته .. فهو كيان إبداعى فى ذاته كالفن نفسه .

ويؤيد هذا الرأى أناتول فرانس إذ يقول : إن العنصر الشخصى لا يمكن أن ينفصل عن النقد الفنى ، ويكاد جميع النقاد الكبار أن يكون لهم طابعهم الشخصى أى أن لديهم قدرًا من الانطباعية .

وليس معنى ذلك أننا نؤيد آراء وايلد أو فرانس تأييدا مطلقا .. لأن الجانب السلبي في النقد الانطباعي أمر محتوم وهو التشجيع على الخروج عن الموضوع . فالناقد الانطباعي في كثير من الأحيان لا يتعرض إلى التركيب الباطن للعمل وقيمته . ولما كانت الانطباعية في النقد تطرح جميع القواعد جانبا ، لذلك فمن السهل أن يتحول النقد إلى تدفق انفعالى خاص . وإذا كان الناقد نفسه قد استمتع بالعمل الفنى وانفعل به ، إلا أن نقده وتدفق انفعالاته وأحاسيسه الخاصة .. كل ذلك يكون عديم الفائدة من وجهة النظر النقدية سواء من الوجهة التفسيرية أو التقييمية ، ويصبح النقد فى هذه الحالة نوعا من الحلم الجامح الطليق . ولكن الصحيح أن يحتوى النقد بجانب المشاعر الشخصية للناقد على قدر كبير من بناء العمل الفنى وطابعه التعبيرى ووسائل هذا التعبير .

(٤) النقد القصدى :

هو الانتباه بمقصد الفنان من وراء إبداعه . إذ أن النقد الانطباعي وإن كان قد بعث اللذة والاستمتاع فى مشاعرنا ، إلا أنه قد حوّل الانتباه عن العمل الفنى ذاته. وقال خصوم النقد الانطباعي – كما قيل من قبل عن القواعدى والسياقى – : إن أفضل طريقة لتحقيق الهدف النقدى هو أن نهتم بمقصد الفنان ، وحينئذ يصبح السؤال النقدى الرئيسى هو : « ما الذى حاول الفنان أن يفعله ، وكيف حقق مقصده ؟ » وأقول إن النقد القصدى Intentionalist يطالعنا فى كل حين وهو فى عنفوان حيويته ولا سيما فى العصر الحديث . فطالما كنا نهتم بعبقرية الفنان فلا بد لنا من الاهتمام بشخصيته وأن نكون دائما فى علاقة مباشرة مع مقصده الذى من أجله أبدع فنه . وعندما نتعلّم الفن أو نَعلّمه ، فلا بد وأن نتعرض من حين لآخر إلى مقصد الفنان فى إبداعاته ومدى نجاحه أو إخفاقه فى التعبير عمّا قصد إليه.

فالنظرية القصدية هى بمثابة دعوة إلى التعاطف الجمالى بروح تتفق وروح الفنان أى تتلاءم مع أهداف الفنان وقصده الذى يرمى إليه من وراء فنه .

وننبه إلى أمر هام وهو المعنى الفنى لكلمة (قصد).. هل هو : (القصد النفسى) ؟ أم (الفكرة) ؟ أم أن القصد هو العمل الفنى نفسه كتجربة فنية ؟

وإذا ما تأملنا (القصد) بمعنى القصد النفسى لوجدناه شيئا خارجا عن العمل الفنى ذاته .. إذن ، يصبح عاملاً من عوامل السياقية . كما أن قصد الفنان يتغير ويتبدل فى أثناء سيره فى عمله ، وأحيانا يكون للفنان أكثر من قصد واحد .. فأيّها نتخذه مجالا للنقد ؟ وحتى لو عرفنا على وجه التحديد (القصد) الذى يرمى إليه الفنان .. فربما فشل الفنان فى تحقيقه .. أو ربما كان هذا القصد شيئا لا يتمشى مع ما يناسبنا ويشذ عن مفاهيمنا.. وفى هذه الحالة يكون القصد خارجاً عن مجال النقد التفسيرى الذى هو من أهم واجبات الناقد . ولذلك نقول إن القصد النفسى مفهوم ضعيف من وجهة النظر النقدية ..

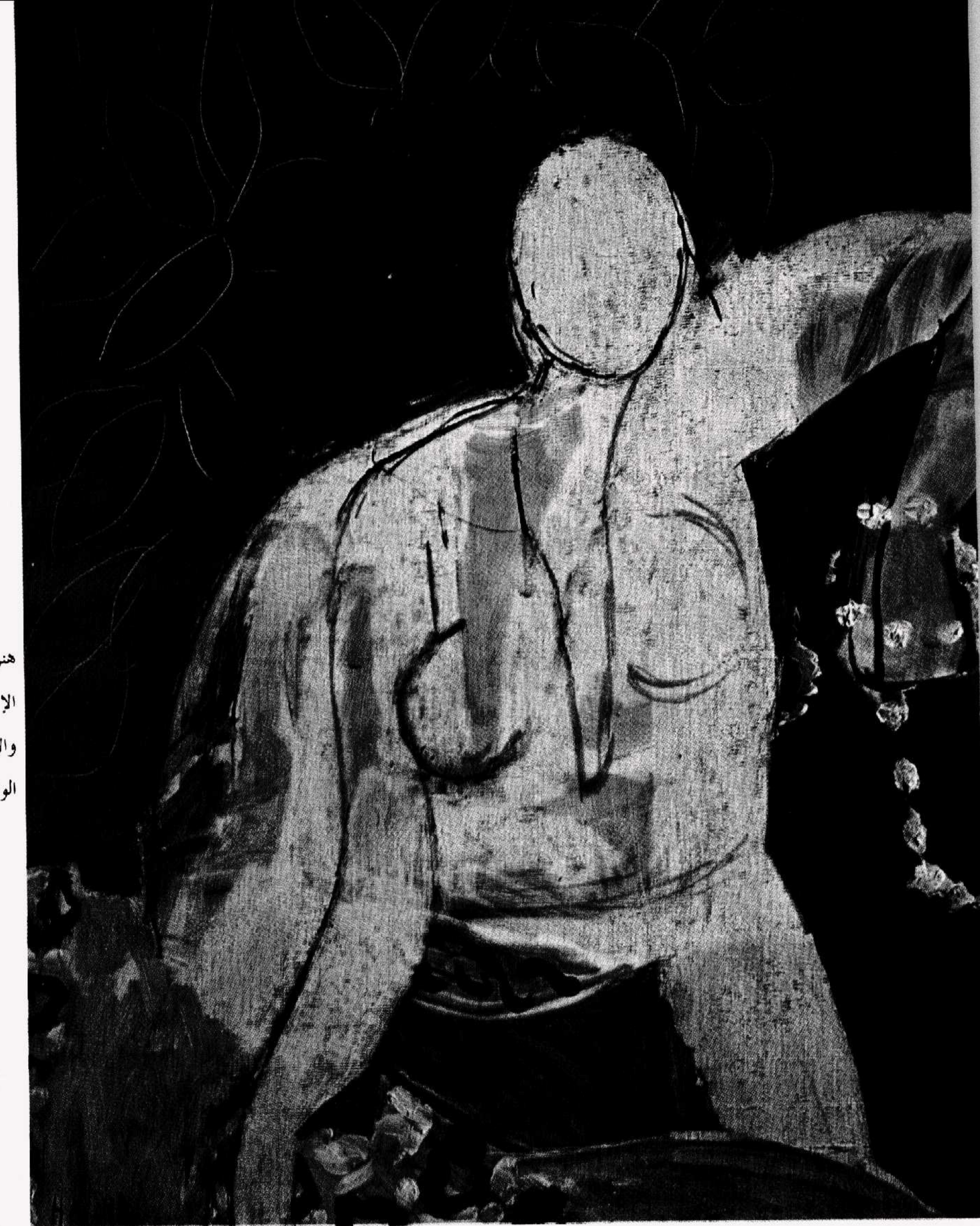
وإذا كان القصد هو الفكرة .. أى أنه شىء حدث فى ذهن الفنان قبل وفى أثناء التجربة الفنية ، فهو يدخل أيضا فى نطاق القصد النفسى .. وهو قابل للتغيير والتبديل والإخفاق وينتهى بظهور العمل الفنى الذى هو كيان إبداعى مستقل يحتاج إلى الفهم والتحليل والتفسير والتقييم .

أما إذا كان القصد هو (القصد الجمالى) فهو حينئذ مفهوم عام للعمل الفنى . أى فحص البناء الداخلى للعمل وتحليل عناصره (وهذا يصدق بخاصة فى الفن المعاصر) ، ولا سيما إذا انطوى العمل على الرمزية أو الموسيقى اللونية أو الهندسية .. وصار مستغلقًا على أفهام المشاهدين .

(٥) النقد الباطن :

أو النقد الحديث The new Criticism .

وأخيرا نصل إلى أكثر الحركات النقدية فى الأهمية فى القرن العشرين . وقد اتخذت هذه الحركة المعاصرة شعارها من كلمة ماثيو أرنولدز وهي :



هنرى ماتيس ١٩٤٢
الإحساسات اللونيـة الزخرفية والاختـزال الخطـى ذو البعـد الواحد

« رؤية الشىء فى ذاته كما هو بالفعل »، أى التركيز على الطبيعـة الباطنـة للعمـل دون أى اعتبـار آخـر مـن الاعتبارات الكثيرة الخارجة عن العمـل الفنـى نفسـه . وهذا ـ بالضرورة ـ يتطلب منـا الصـبر والدقـة والعمـق فى التـأمل والاستيعاب . لأن« النقـد الحديـث » هـذا احتراف بمعنى الكلمة ..

وجماعة هذا « النقد الحديث » يهاجمون كل أنـواع النقد الأخـرى . هـم يهـاجمون القواعديـة لأنهـا نمطيـة جامدة، ويهاجمون السياقية لأنها تحوّل الانتباه عن العمل الفنـى إلى تـاريخ حيـاة الفنـان ، وإلى علـم الاجتمـاع والتـاريخ وعلـم النفـس ومـا إلى ذلـك .. ويهـاجمون الانطباعية لأنها تصرف الانتباه كذلك عن العمل الفنى، وتحوله إلى النـاقد نفسه لأنـه لا يعبر إلا عـن مشـاعره الخاصـة وانفعالاتـه المتدفقـة .. ويهـاجمون القصديـة لأن

القصد شيء مبهم غامض خارج عن العمل الفني ، ويبحث في أغوار نفس الفنان بدلا من أن يدقق في مفردات ومضمون العمل ذاته .

ويعتبر جون كرو رانسوم John Crowe Ransom رائد هذه النزعة النقدية الحديثة ، وهو يقول : « إن الناقد ينبغي عليه أن يتنبه إلى الموضوع الفني ويدع المشاعر تتولى أمر نفسها » . أي أن النقد الباطن (الحديث) يتجاهل المؤثرات والمنشأ والأصول والقصد وكل الأمور السابقة في مدارس النقد الأخرى ، ولا يهتم إلا بالعمل مجردا من كل هذه التأثرات . وعلى ذلك نرى أن النقاد من هذه المدرسة الباطنة يهتمون بالنقد التفسيري أكثر من النقد التقديري ، وهذا منطقي مع التأمل والبحث المدقق وفك الرموز والغموض ،كمن يقوم بعملية ترجمة من لغة مجهولة إلى لغة يفهمها جمهور المتذوقين والمتلقين لهذا العمل . أما التقدير فهم يتركونه لينبثق من التفسير .

ويمكننا أن نقول إن النقد الباطن يحترم فردانية العمل الخاص . وهذا طبيعي طالما أننا لن ننسب العمل إلى قاعدة بعينها أو مؤثرات معينة أو قصد مسبق ، أو تركناه لمجرد انفعالنا به نفوراً أو استحسانا . ويرى « النقاد الجدد » أن معايير القيمة ينبغي أن تتكيف وفقا لكل عمل على حدة .

ونلاحظ أن حركة النقد الباطن هي في الأصل حركة نقد أدبي ، ولكنها تنطبق وترتبط في غير تعارض بحركة الفنون الجميلة في مجال التشكيل Formalism .

وإذا كنا نستعرض مع كل مدرسة نقدية بعض الجوانب السلبية فيها نقول : لعل من سلبيات النقد الباطن أن اهتمام النقاد بالموضوعية جعلهم لا يهتمون بالنسبية في التجربة الفنية والاستجابة الجمالية ، كما أن افتراضهم بأن القيمة كامنة في باطن العمل الفني ذاته ، يعتبر افتراضاً غير سليم ، لأن هذه القيمة ينبغي أن نحكم عليها من خلال الاستجابة الجمالية التي نشعر بها إزاء العمل الفني .. وهذا لا يتأتى إلا عندما نتيح قدرا أكبر للانطباعية حتى يحظى العمل بعدة تفسيرات وتقديرات أخرى آخذة في الاعتبار تفاوت الثقافات والأذواق ومنطق النسبية في الاستجابة الجمالية . إذ لا يمكننا أن نصف عملا فنيا بأن له قيمة إلا بمدى اتصال هذا العمل بالمشاهد .. وعليه تصبح القيم قابلة للتغيير لأنها تتوقف على الثقافة والذوق والبيئة والتجربة .. أي تحكمها النسبية Relativism .

نخلص من ذلك التحليل لمدارس النقد واتجاهاته إلى أن هناك أفرادًا معينين يمكنهم أن يصدروا أحكاما موثوقا بها إزاء العمل الفني .. هؤلاء هم النقاد ، ويجب عليهم أن يحترموا ــ بتسامح ــ أولئك الذين يصدرون أحكاما مختلفة على نفس العمل الفني من واقع الحقيقة القائلة : بأنه من المستحيل إصدار حكم واحد قاطع على العمل الفني ويكون ملزما للآخرين .

ولكي يكون المرء ناقدا لا بد أن تتوافر فيه الصفات الآتية :

١ ــ حساسية طبيعية لأهداف الفنان وصفات العمل الذي يتناوله بالنقد .

٢ ــ خبرة واسعة بالفنون ومعارفها وعلاقتها بغيرها من الثقافات الأخرى .

٣ ــ التمييز بين الصدق والتجرد في حكمه ، وبين نزواته الشخصية وتأثيرها في الحكم على الأعمال الفنية .

٤ ــ أن يعتنق الناقد مذهبا نقديا أو أكثر من مذهب واحد يقوم أساسا نظريا مُرضيًا للتقديرات الفنية .. أي يكون حكمه مدعما بالآراء والبراهين والقواعد المقنعة في مجال التجربة الجمالية في غير لبس أو غموض أو إبهام أو تحيّز .

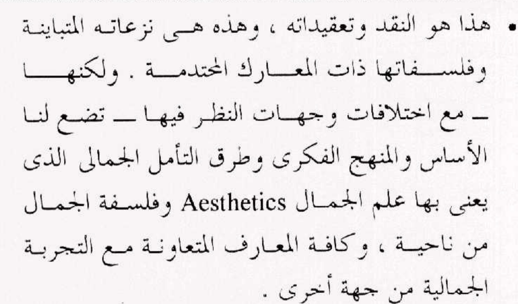
٥ ــ ألا يتعصب لقاعدة معينة يبني من خلالها تفسيره وحكمه . بل إن الثقافات والتجارب ورفعة التذوق التي يجب أن يتحصن بها الناقد ، كفيلة بأن يلم بأطراف كافة النزعات النقدية يستخلص منها ما يريد لكي يساعده في توضيح تحليلاته وسلامة تقديراته وأحكامه .



جان فوتريــه **Jean Fautrier**

(١٨٩٨ - ١٩٦٤)

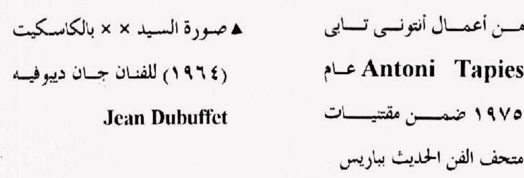
أحد أعماله (١٩٤٦) بمتحف الفن الحديث بباريس



• هذا هو النقد وتعقيداته ، وهذه هي نزعاته المتباينة وفلسفاتها ذات المعارك المحتدمة . ولكنها – مع اختلافات وجهات النظر فيها – تضع لنا الأساس والمنهج الفكرى وطرق التأمل الجمالى الذى يعنى بها علم الجمال Aesthetics وفلسفة الجمال من ناحية ، وكافة المعارف المتعاونة مع التجربة الجمالية من جهة أخرى .

ومنذ أواخر القرن الثامن عشر ، رأينا مئات الباحثين وفلاسفة الجمال وكبار المفكرين والمبدعين ، يتبارون فى تأليف الموسوعات التى تتناول الفن تعبيرًا وفكرًا ونهجًا وممارسةً وتقييمًا ونقدا . وشهد القرن التاسع عشر طفرة هائلة فى هذا المضمار .. وما أن أتى القرن العشرون حتى كان النقد الفنى مواكبا لحركة الإبداع ومؤازرًا لها ومهيئًا أذهان الناس لتقبّلها واستيعابها والاستمتاع بها .





▲ صورة السيد × × بالكاسكيت (١٩٦٤) للفنان جان ديبوفيه **Jean Dubuffet**



▶ من أعمال أنتونى تابى **Antoni Tapies** عام ١٩٧٥ ضمن مقتنيات متحف الفن الحديث بباريس

ومــاذا بعــد ..

نلاحظ أن هناك مرحلة تحول جوهرية ، بدأت عندما تنكر الفنان التشكيلى الحديث للأساليب التقليدية ذات الأداء الكلاسيكى ، وأخذ يبحث عن ينابيع ومناهل جديدة لأدائه الفنى ، فغاص فى أعماق الماضى السحيق مستلهما الفنون البدائية تارة ، وتارة أخرى باحثا فى التطورات التى طرأت على الفنون الأخرى كالشعر والموسيقى وما زخرت به من الرموز والتصورات الحسية ، كما انصاع الفنان كذلك إلى ما نادى به جان جاك روسو من العودة إلى الطبيعة وإلى المدينة ونحو كل ما هو آلى وصناعى .. فرأينا النزعة التأثيرية وعلاقتها بالبحث العلمى فى تحليل الضوء ونقاء الألوان ، ثم الأساليب التعبيرية وعلاقتها بالطابع الفلسفى والأدبى ، وأخيرا شهدنا كيف التحم الفن بالأبحاث الميتافيزيقية والتحليل النفسى ونظريات الضرورة الداخلية والطاقات المكبوتة وكوامن اللاشعور وغيرها من المبادئ ذات القيمة الفكرية التأملية فى العلوم الإنسانية ...

ولكن هذه المسيرة القلقة الباحثة الدائبة .. التى نجم عنها انهيار الشكل وتجاهل الموضوع ، أخرجت الفن عن رسالته فى كثير من الأحيان ، وجرفته فى تيارات ومتاهات مبهمة يلفها الغموض والانطواء .. وهذه هى السمة التى نعايشها حاليا والتى فرضت نوعًا من الجفوة أو الفجوة بين الفنان التشكيلى المعاصر وبين جمهور المتذوقين والمشاهدين..

ومهما ساق لنا الفنانون من تبريرات وتفسيرات فلسفية، فستظل هذه الفجوة قائمة بين المفاهيم المتفاوتة .

ونلاحظ أن الفن المعاصر قد أتى إلينا بالعديد من المعالجات العشوائية والعبثية المتطرفة ، تلك التى اتخذت من هذه الوسائل التكنيكية غاية فى ذاتها ، لا سبيلا إلى إضفاء الجمال على الفن كأداة للمعرفة والاستمتاع والإسهام الحضارى التقدمى الذى هو أساس الرسالة الفنية فى المجتمعات المتطورة .

وهذه التراكمات الممعنة فى الذاتية والغرابة التقنية ، نراها وقد أفرزت تيارا عكسيا : فقد عاد كثير من الفنانين المعاصرين من جديد إلى مبدأ الاحتفاظ بكل من الشكل والموضوع ، بعد أن اقتنعوا فى نهاية المطاف بأن هذا النهج المتطرف عبث لا طائل من ورائه .. ولا يمثل إلا انطلاقات متذبذبة ليس لها التأثير الفعال الذى يبتغونه من الفن بمعناه الثقافى ورسالته النبيلة .

وهذا هو بيكاسو (أعظم فنانى القرن العشرين) نراه يتقلب بين الاتجاهات الفنية المختلفة ، ثم لم يلبث أن يرتد إلى مناهله الواقعية شكلاً وموضوعا ، وكذلك نرى فنانين كثيرين يسيرون على نفس الطريقة من أمثال « بن نيكولسون » فى إنجلترا ، الذى غاص فى أساليب التجريد نحو ربع قرن من الزمان ثم عاد من جديد إلى الواقعية فى الشكل والموضوع ، وكذلك فعل « موراندى الإيطالى » وغيرهم كثيرون .. وليس معنى ذلك أن نعود إلى الأوضاع الأكاديمية وجمالياتها الكلاسيكية المطابقة للطبيعة والمحاكاة الحرفية للواقع ، بل ما أقصده هو استلهام القيم الجمالية النوعية وتحريفها عن أشكالها الطبيعية دون المغالاة أو الشطط فى المعالجات التى تلغى الشكل والموضوع نهائيا وتبدأ من فراغ أو من تصورات ميتافيزيقية أو خيالية فلسفية لا تمت للواقع بصلة ، ولا يعرف عنها شيئا إلا الفنان نفسه.

وبهذه الأفكار الفنية التى تعايش الواقع بمفهوم حضارى متطور — مهما أدخلنا على هذا « الواقع » من تعديل أو تحريف — ، وبالمعالجة الودود التى لا تتعالى ولا تترفع عن تأملات المتذوقين ، أعتقد أن الفن التشكيلى سيحظى بالشعبية وبالتلاحم الجماهيرى .. ويرقى بالجمال والتذوق ويصقل الرؤية الفنية كرسالة اجتماعية لها مقومات الثبات فى نهجها الإنسانى الصاعد الواثق ، بدلا من هذه التيارات الملاحقة اللاهثة التى تزداد تقوقعا وانطوائًا حول نفسها يوما بعد يوم .

الفن الياباني



صورتان لمؤلف الكتاب فى أثناء دراسته الفنية المتحفية باليابان

أشجار وأزهار (شيكى - سو - كازو)

حسناء واقفة (تاتشى)

كان الفن الياباني — ولا يزال — منهلا للرؤية الفنية برشاقته وبهاء ألوانه وتجريديته المميزة وطابعه الكلاسيكي المعجز. كما كان من دعائم التحديث فى الفنون الأوروبية منذ النصف الثانى من القرن التاسع عشر؛ وصار من المألوف أن نرى مقتنيات الفن الياباني واللوحات اليابانية — سواء أكانت تحفا أصلية أو صورًا لها — منتشرة فى الدول الأوروبية والأمريكية، ولتقوم بدورها فى إلهام الفنانين الذين سرعان ما تأثروا بفلسفاتها وتقنياتها الرمزية الرشيقة فى التعبير عن مضمون فنى رفيع وقيم تراثية أصيلة. وقد عشت فى اليابان لفترة من الزمن فى عام ١٩٨٠، درست خلالها الفن الياباني، ووقفت على عبقرية إبداعاته التى حافظت على طابعه المميز حتى يومنا هذا بالرغم من هجمة الأساليب الأمريكية على الحياة بكل نشاطاتها الفكرية والاجتماعية هناك.. ولكن اليابانيين تعاملوا مع المتغيرات والتطورات المعاصرة. بمفاهيمهم الخاصة من حيث التقدم الذى حققوه بإعجاز بشرى مذهل، مع الإبقاء على تراثهم وتقاليدهم وأصالتهم بشكل يدعو إلى التقدير والإعجاب. ولما كان الفن دائما هو البصمة الحضارية للتطور الإنساني على مر العصور.. كان حريًّا بنا أن نعرف شيئا عن تاريخ اليابان والسمات الفنية لهذا الشعب العظيم.

• اليابان مجموعة كبيرة من الجزر مازالت تنعكس آثارها حتى يومنا هذا. ويبدو ذلك واضحا في مناخ اليابان وفي سلوك سكانها اليوم كما كان واضحا في الماضي.

وقد استوحيت المناظر الطبيعية، من التباين الواضح بين فصول السنة الأربعة، هذا التباين المألوف لدى كل من يزور اليابان خلال فترات مختلفة من العام.

ولقد شهد «الماضي القريب» الذي يمتد طيلة ٣٠٠ عام، فترة سلام سادت اليابان التي كانت في عزلة عن بقية بلاد العالم. كما شهدت هذه الحقبة تغييرات سياسية واجتماعية استطاعت اليابان من خلالها أن



شلال كيجون (نو — تاكى — زو)

تحرز تقدما هائلا في مواردها الاقتصادية والفكرية والبشرية.

وعندما بلغ هذا «الماضي القريب» المتين ذروة نضوجه، كان لزاما عليه أن يقيم جسورا مع الحضارات الغربية بما اعتورته من ثورات صناعية وآثار سياسية. ولقد ترتب على ذلك أن شهدت اليابان تغييرات جذرية في نظام البلاد بأكمله.



الطفل والعصفور

(نيان ـ فان ـ شان)

وكان من أبرز هذه التغييرات ذلك الانفجار السكاني الذي شهدته اليابان في تاريخها المعاصر ، وقد واكب هذا الانفجار اختلال في التوازن بين النمو السكاني وافتقار اليابان إلى الموارد الطبيعية .

وفي ظل هذه الظروف وغيرها ، بدأت اليابان في تاريخها المعاصر سعيها في سبيل التنمية والتطور . وتظهر آثار هذه الجهود واضحة ملموسة في يومنا هذا . والواقع أن هذه الجهود كانت تقوم أساسا على العنصر البشري . وعلى الرغم من تأثر هذه الجهود بالنواحي الاقتصادية ، في بعض الأحيان ، إلا أنها كانت تخضع إلى حد كبير للعامل البشرى .

والفن اليابانى يمثل المتعة فى لوحات تصور فى غالبيتها حياة شعب له تراثه وشخصيته . وتمثل أساطير ترجع إلى تاريخ مضى .

خلفية تاريخية : والفنون اليابانية تعكس طبيعة وعادات وتقاليد وتاريخ اليابان بكلاسيكيتها المميزة بل وتسبر أغوار أساطير اليابان في ماضيها السحيق كما تصور أسلوب الحياة في ذلك الماضي القريب . وتعت



فتاة تعد الطعام

(نيان ـ فان ـ شان)

هذه اللوحات بمثابة لمحة عن ثقافة اليابان ، تمتد من حيث الترتيب الزمني ، منذ بداية هذه الثقافة قبل الميلاد إلى ما خلفته من منجزات في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر .

الترتيب الزمنى لتاريخ اليابان

يقسم المؤرخون تاريخ اليابان وفق العصور التالية :

« **العصور السحيقة** » .... وتشمل فترة ما قبل الميلاد حتى بداية القرن السابع الميلادى .

« **العصر القديم** » ..... من القرن السابع الميلادى إلى بداية القرن الثاني عشر .

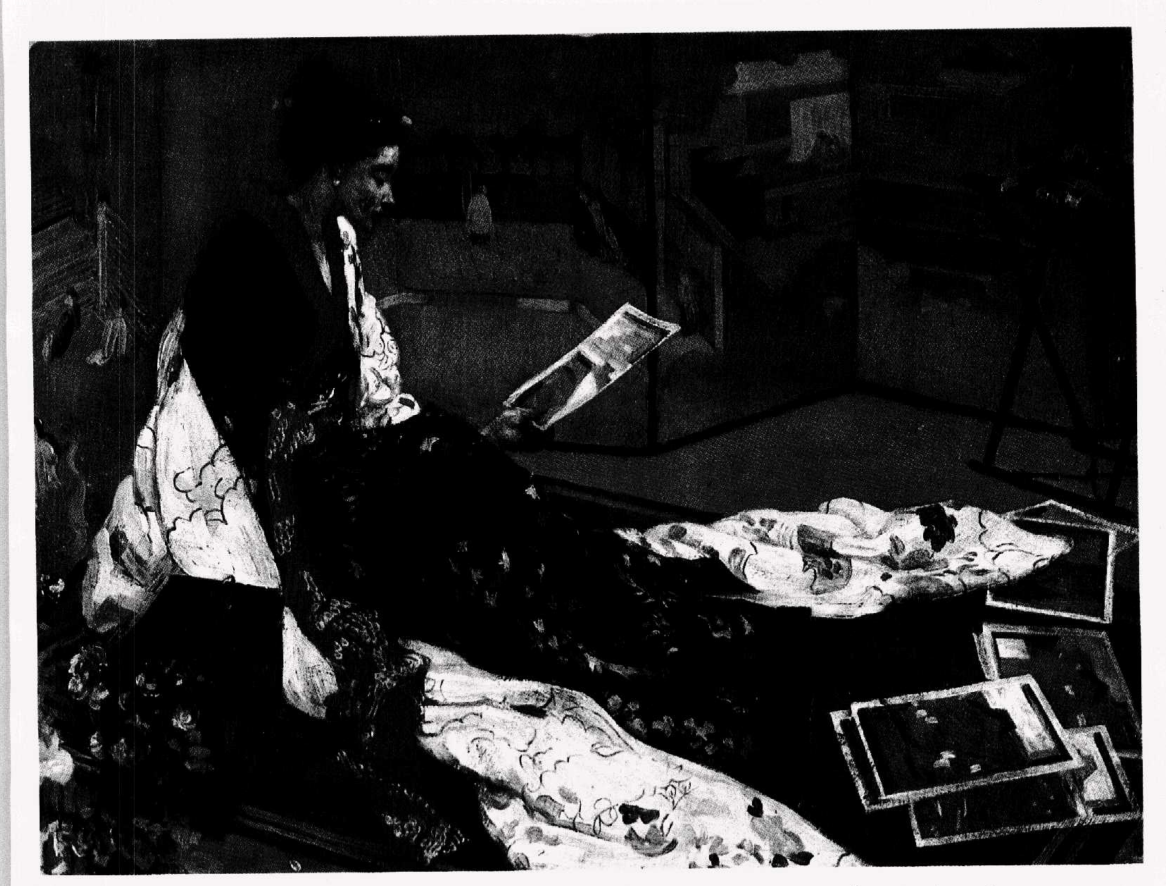
« العصور الوسطى » .... من القرن الثاني عشر إلى أواخر القرن السادس عشر .

« **الماضى القريب** » .... من أواخر القرن السادس عشر حتى عام ١٨٦٧ .

« **عهد ميبجى والوقت المعاصر** » .... من عام ١٨٦٧ حتى اليوم .

ويتعذر أن نحدد سمات كل من هذه العصور في كلمات قليلة ، ولكننا نوجزها على النحو التالي :

« **العصور السحيقة** » .... كان في إبان هذه العصور عديد من العشائر التي تشكل كيانات سكانية



انتشرت الصور التى تمثل الأزياء والعادات اليابانية فى أوروبا وأمريكا ، وتأثر بها الفنانون . وقد بلغ الهوس بالفن اليابانى مداه فى النصف الثاني من القرن التاسع عشر وهذه إحدى لوحات ويسلر James Whistler (١٨٣٤ ـ ١٩٠٣) التى رسمها فى عام ١٨٦٤ . وقد رسم فيها كل مظاهر الحياة اليابانية .

وتمارس نفوذها في مناطقها المختلفة . وكانت السلطات السياسية والدينية غير منقسمة بعد . فمنذ منتصف القرن الرابع استطاع أباطرة « يا ماتو » توحيد اليابان وحكم العشائر الأخرى .

« **العصر القديم** » ..... لقد اقتبس البلاط الإمبراطوري نظم الإدارة والتشريعات من الإمبراطورية الصينية . وبدأت ثقافة القارة الآسيوية — الآداب والفلسفة والبوذية والفنون ـ تتدفق إلى اليابان بكثرة . وبدأ ، في إطار الأسرة الإمبراطورية ، ظهور طبقة النبلاء التي كانت تشكل الجهاز التنفيذى والحكومة المركزية (أو البلاط الإمبراطوري) . ومن بين طبقة النبلاء ، برزت أسرة فوجيوارا التى سيطرت على السلطات العليا واحتكرتها . وفي نهاية هذا العصر ظهرت طبقة « الساموراى » ، وهي طبقة المحاربين ، وبسطت نفوذها على الحكومة المركزية بعد أن كان هؤلاء المحاربون مجرد حكام للولايات يدينون بالولاء للنبلاء . وبدأ الصراع العنيف على السلطة بين أبرز عشيرتين من هذه الطبقة وهما عشيرتا جنجى وهيكي .

« **العصور الوسطى** » .... ظهرت حكومة « شوجون » التي أسستها عشيرة جنجى وكانت تمارس السلطات بالفعل ، بينما كانت الأسرة الإمبراطورية وطبقة النبلاء لا تزال قائمة ولكن دون أن يكون لها

نفوذ يذكر . وانتقلت مقاليد الحكم من أسرة جنجي إلى أسرة « هوجو » ثم إلى أسرة « أشيكاجا » التي تأسست بعد فترة قصيرة بسطت إبانها الأسرة الإمبراطورية نفوذها . وقامت اليابان ، في عهد أسرة هوجو ، بصد غزوتين من غزوات المغول التي تعرضت لها البلاد . وفي نهاية هذه الحقبة ، بدأ نفوذ أسرة أشيكاجا في الاضمحلال ونشبت الحروب بين الحكام المحليين وعمت الفوضى البلاد (فيما عرف بعصر الولايات المتحاربة) .

« **الماضي القريب** » .... بعد الانتصارات العسكرية القصيرة التي أحرزتها أسرة «أودا» ثم أسرة «تويوتومى» على الحكام المحليين ، آلت مقاليد الحكم إلى أسرة «توكوجاوا » التي أعادت قيام حكومة « شوجون » في العاصمة إيدو « طوكيو الآن » . وقامت هذه الحكومة بفرض نظام ممتاز للحكم المركزي على الحكام المحليين السابقين الذين أصبحوا مجرد حكام إقطاعيين يدينون بالولاء لحكومة « شوجون » . وقد أدى هذا النظام إلى انعزال اليابان عن العالم الخارجي ومنع الاتصال بينها وبين بلدان ما وراء البحار . وقد امتدت هذه الفترة ، التي قامت خلالها حكومة شوجون ، نحو ٣٠٠ عام تميزت بالسلام والاستقرار . ويطلق على هذه الفترة أيضا « عصر توكوجاوا » أو « عصر إيدو » وكان البلاط الإمبراطوري قائما خلال هذه الحقبة بأكملها في بلدة كيوتو ولكن بدون نفوذ أو شأن . وحوالي نهاية هذه الحقبة من تاريخ اليابان ، وصلت الأساطيل الأمريكية والأوروبية إلى شواطئ اليابان ، وحث الأمريكيون والأوروبيون حكومة « شوجون » على فتح الموانئ اليابانية . وقد أخذت سلطة حكومة الشوجون تضمحل . وترتب على انتشار التعليم وتغير الظروف الاقتصادية والاجتماعية في البلاد ظهور طبقة المحاربين الشبان ، ممن ينتمون إلى الطبقات الاجتماعية الدنيا ، وبسطوا نفوذهم في الإقطاعيات التي كانوا يعملون بها . ولما كانت هذه الطبقة تؤمن بشرعية الحكم الامبراطورى فقد قادت الحركة التي أدت إلى القضاء على نظام حكومة « شوجون » وإعادة تنصيب الإمبراطور لتولي مقاليد الحكم في البلاد .

« **عهد ميجى والوقت المعاصر** » .... بدأت في ظل الحكم الإمبراطوري ، بإقامة دولة صناعية حديثة على غرار النظم القائمة في دول الغرب . وتعرف الفترة التي تمتد ما بين عام ١٨٦٨ وعام ١٩١٢ ، في عهد الإمبراطوري ميجى باسم « عهد ميجى » .

المظاهر المتعددة للثقافة اليابانية

أثر الحضارة الصينية :

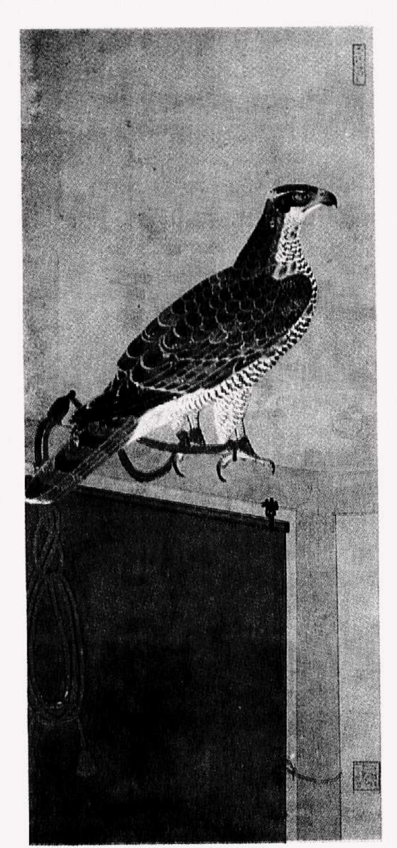
بدأ الاتصال بالحضارة الصينية قبل بداية العصر القديم من تاريخ اليابان بوقت طويل . وفضلا عن الشواهد الأثرية ، التي تنهض دليلا على ذلك ، فإن آثار هذا الاتصال قد سجلت في الوثائق الرسمية لسلالات الصين .

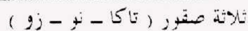
وبدأت الثقافة الصينية تتدفق إلى اليابان ، على الصعيد القومي ، منذ بداية العصر القديم . وأخذ اليابانيون في اقتباس رموز الهجاء الصينية واستخدامها في اللغة اليابانية . وقد شقت الآداب الصينية والعلوم والفلسفة لكبار المفكرين الصينيين طريقها إلى اليابان كما وصلت الديانة البوذية إليها من الهند عن طريق الصين .

قام نظام الحكم في اليابان على أسس النظام الصيني ، كما قام اليابانيون بتخطيط المدن الكبرى في بلادهم على غرار العاصمة الصينية . فقد تم ذلك في كل من نارا (٧١٠ — ٧٩٤) وكيوتو (٧٩٤ — ١٨٦٨) .

ودأبت الحكومة اليابانية ، من وقت إلى آخر ، على إيفاد بعثات منتظمة من الدارسين مع رجال السلك السياسي إلى هذه العاصمة . غير أن اليابان قد قطعت اتصالها الرسمي وما بينهما من تبادل عندما اضمحلت أسرة تانج الحاكمة في الصين في نهاية القرن التاسع وإبان الفترة الباقية من العصر القديم . وفي هذه الفترة ،







ثلاثة صقور (تاكا — نو — زو)

تأثر المزاج الياباني تأثرا عميقا بمناخ اليابان بصفة خاصة. ومن ثم ، تحولت سمات الحضارة الأجنبية إلى ثقافة يابانية أصيلة ما فتئت تحتل مكانتها وشخصيتها المتميزة في تاريخ ثقافة الجنس البشرى عامة والفنون بخاصة .

البلاط الإمبراطورى :

شهد البلاط الإمبراطوري الحاكم ، خلال « العصر القديم » الذى أسلفنا الإشارة إليه ، أهم الأحداث الثقافية والفنية . وأصبح هذا البلاط مركز إشعاع للإنتاج الأدبي وكانت أبرز الأعمال الأدبية القديمة للأديبات اليابانيات مستوحاة من الحياة في هذا البلاط . وقد استوحى الأدباء والرسامون كثيرا من إنتاجهم خلال عصور لاحقة من القصص والنوادر وكثير من الحقائق التاريخية التي ترجع إلى عصر البلاط الإمبراطورى.

وفي أعقاب « العصور الوسطى » حينما آلت السلطة إلى طبقة المحاربين الحاكمة ، لم يفقد الإمبراطور على الإطلاق كيانه ومكانته باعتباره رمزا للحكم ، ذلك أنه هو الذى « يعين » ويختار الحكومة الفعلية وهي حكومة « شوجون » .

ولقد لعب البلاط الإمبراطورى ، طوال العصور الوسطى وإبان الماضي القريب ، دورا خاصا في العاصمة القديمة كيوتو في سبيل الحفاظ على التراث الثقافي الياباني . ويمكن للشعب الياباني أن يرجع من وقت لآخر إلى هذا التراث ليستمد منه الدوافع والبواعث التي أدت إلى ظهور الانتفاضات الحديثة . ومن ثم ، فإن الأسرة الإمبراطورية إنما تمثل عنصر « الاستمرارية » في تاريخ اليابان وتقاليدها .

الاتصال بين اليابان والشرق الأوسط في العصور القديمة

هناك في اليابان ما يطلق عليه اسم « كنوز شوسوين الإمبراطورية » . وفي خلال فترة « نارا » من عام ٧١٠ إلى ٧٩٤ ، إبان العصور القديمة ، كانت الكنوز الخاصة بالإمبراطور تجمع عند وفاته وتودع في مبنى خاص بالبلاط كما حدث إثر وفاة الإمبراطور . ولا يزال هذا المبنى ، بما يضمه من كنوز ونفائس ، قائما حتى يومنا هذا . وتضم هذه الكنوز عددا هائلا من الأشغال الخشبية والأقمشة المصبوغة والمنسوجات ذات الطابع الفارسي فيما يبدو . وأغلب الظن أن تكون هذه الكنوز قد جلبت من الصين في القرن الأول الميلادي . والمعتقد أن تكون هذه النفائس قد نقلت إلى الصين من مكان قصي في الشرق الأوسط ثم شقت طريقها إلى الصين عبر القارة الآسيوية ، فاجتازت من هناك مياه بحر الصين الشرقي المحفوفة بالمخاطر حتى وصلت إلى اليابان . ولاشك أن هذه الكنوز قد أثارت الإعجاب إبان «العصر القديم » ، وتركت بصماتها على إحساس اليابانيين بالجمال . ومن شأن هذه الكنوز أن تثير أيضا دهشتنا البالغة إذ تنهض دليلاً على أن ثمة اتصالا كان قائما بالفعل ، في تلك الأيام السحيقة ، بين الشرق الأوسط واليابان . ونلاحظ أن ثمة تشابهًا بين الفنون اليابانية والفنون الفرعونية والفارسية (التى أثرت فى الفن الإسلامي فى أول عهوده فى العصر العباسي) من حيث التخليص والتحوير والبعد الواحد والطابع الروحي ذى الخطوط الرشيقة بأبعادها المسطحة .



المحارب هاتشيمان (تارو — زو)



شاب وسيم (كوشى — تو)

ثقافة طبقة المحاربين :

عندما تولت طبقة المحاربين مقاليد الحكم ، في أواخر العصر القديم ، كانت هذه الطبقة تمثل ولاية بربرية إذا ما قورنت بالثقافة الأرستوقراطية العالية للبلاط الإمبراطوري . وقد عمدت عشيرة « هيكي » ، وهي من أولى العشائر الكبرى لتلك الطبقة ، إلى الذوبان سريعا في ثقافة طبقة النبلاء المحيطة بهم .

وعندما أرست عشيرة « جنجى » قواعد حكمها العسكري في قلب ولايتها الشرقية البربرية المعروفة باسم كاماكورا ، بدأت طبقة المحاربين تسلك سلوكا ينبثق من مبادئها الخاصة في ميادين السياسة والثقافة والاقتصاد . وبدأوا يناهضون مبادئ الأخلاقيات ، ثم القيم الجمالية المتوارثة عن طبقة النبلاء في العاصمة الإمبراطورية .

وفي عهد عشيرة « هوجو » ، التي آلت إليها مقاليد الحكم في ولاية كاماكورا بعد عشيرة جنجى ، أصبحت ثقافة تلك الطبقة من المحاربين راسخة وتركت فلسفة «زن » البوذية والجهود الدائبة (للتنصل من أية أفكار أو قيم ثابتة) بصماتها الواضحة في تشكيل هذه الثقافة وما يتصل بها من أخلاقيات وكلاسيكيات فنية فى فنون النحت والتصوير .

وبعد الفترة القصيرة التى عاد فيها الحكم الإمبراطوري إلى البلاد ، قامت عشيرة « أشيكاجا » بتشكيل حكومتها العسكرية في العاصمة الإمبراطورية القديمة كيوتو . وقد ترتب على الاتصال المباشر مع الثقافة الأرستوقراطية التقليدية ذوبان ثقافة هذه الطبقة من المحاربين وأدت في النهاية إلى ظهور أشكال جديدة من الفن مثل مسرح «نوو» وحفل الشاى وتنسيق الزهور وغير ذلك . وإبان هذه الفترة أصبحت رياضة الصيد باستخدام الصقور ، تلك الرياضة التي يرجع تاريخها إلى الماضى السحيق ، رياضة لها أصولها المدروسة وآدابها التي كانت أشبه بالطقوس الدينية . وكانت هذه الرياضة رمزا لتلك الطبقة الحاكمة من المحاربين . ولذلك نرى العديد من اللوحات التى تمثل الصيد بالصقور فى تلك الفترة .

وفي أواخر « العصور الوسطى » أدت الاضطرابات السياسية والحروب الأهلية إلى ظهور طبقة مستقلة من أصحاب الأراضي . كما أسهمت هجرة النبلاء من العاصمة التي لحق بها الدمار ، وظهور طبقة من التجار في كنف أحد الحكام العسكريين الأثرياء أو في مدينة تجارية جديدة ، فضلا عن العوامل الاقتصادية والاجتماعية والدينية الأخرى التي كانت تختلف من منطقة إلى أخرى ، أسهم كل ذلك في نشوء ثقافات محلية .

وفي عام ١٦٠٣ أرست عشيرة « توكوجاوا » حكومة شوجون المركزية ، وكانت هذه بداية عهد « الماضى القريب » الذى جاء في أعقاب فترة حكمت البلاد خلالها طبقة المحاربين نيفا وأربعمائة عام . وكانت الطبقات الاجتماعية الأربع التي أرست قواعدها حكومة شوجون ، في سبيل القضاء على الفوضى الاجتماعية التي كانت سائدة من قبل ، تتكون من طبقة المحاربين ، وهى أعلاها شأنا ، ثم تليها الطبقات الثلاث الأخرى التي تضم الفلاحين والصناع والتجار . وطوال هذه الفترة من تاريخ اليابان ، أصبحت ثقافة المحاربين ذات كيان معقد يتعذر تحديد معالمه في هذه العجالة .

غير أن بإمكان الرجل الياباني العادي ، في وقتنا هذا، أن يتخيل صورة للمحارب الياباني القديم الذى يطلق عليه باللغة اليابانية اسم «ساموراى» أو «بوشى». وفضلا عما تتضمنه هذه الصورة من معان مثل المهارة في فن القتال وغيرها من الفضائل مثل الشجاعة والشرف والزهد في الحياة فإن المحارب ينبغي أن تتوفر فيه الشفافية الروحية . وعلى الرغم مما يتسم به المحارب من قوة فإنه ينبغى في الوقت نفسه أن يدرك أن هذه



الحسناوات والربيع (نو – زو)

القوة لا طائل وراءها . وينبغى على المحارب أن يظهر تقديره لما يتمتع به أعداؤه من صفات وأن يذرف الدمع على القدر الذى شاء له ولأعدائه أن يقلب كل منهما للآخر ظهر المجن . ويستشعر المحارب حقيقة الفناء حينما يشاهد زهرة الكرز وهى تذوى وتتساقط وحينما يختفى رنين صوت الأجراس . ولا شك أن اختلاف الفصول الأربعة في اليابان ، والتباين الواضح بين كل منها ، وسرعة زوال الفصل تلو الآخر ، كل ذلك كان من شأنه أن يسهم في تكوين مثل هذه الأحاسيس . وبالنسبة لليابانيين ، لا يعتبر البكاء مظهرا من مظاهر الضعف . ذلك أن الحس المرهف هو سمة المحارب بل هو ضرورة لا غنى عنها لقوته .

بعض سمات « الماضي القريب »

الانعزال عن بقية العالم :

ظهر الدين المسيحي في اليابان عندما دخل البرتغاليون البلاد في أوائل حقبة « الماضي القريب » . وقامت حكومة « شوجون » التي شكلتها عشيرة «توكوجاوا» بتحريم المسيحية وعزلت اليابان عن الاتصال بالعالم الخارجي . واستمرت هذه العزلة زهاء ٣٠٠ عام .

نشأة الثقافة بين سكان المدن

يضم سكان المدن اثنتين من الطبقات الاجتماعية الدنيا ، من بين الطبقات الأربع التي أقامتها حكومة «شوجون» وهما طبقتا الصناع والتجار . وقد أدى تطور التجارة خلال « الماضي القريب » إلى دعم الكيان الاقتصادي لطبقة التجار التي أصبحت نواة لسكان المدينة .

ونتيجة للتطور الذي شهدته بعض المدن الكبيرة مثل إيدو « طوكيو الآن » وأوساكا ، أصبحت لتلك الطبقة من التجار الأثرياء ثقافتهم الخاصة التي تتميز بالتحرر والحيوية والثراء ، من ثم فهي تمثل تباينا شديدا مع ثقافة المحاربين في تلك الحقبة التي كانت تتسم بالتقشف والزهد . وتضم ثقافة أهل المدن مسرح « كابوكي » الشهير والرسم على الكليشيهات الخشبية والإنتاج الأدبي الشعبي الذي يصور حياة المواطنين العاديين . وكانت الإمكانيات الاقتصادية التي توفرت لليابان خلال تلك الفترة بفضل جهود طبقة التجار ، رصيدا ضخما ساعد على التطور السريع الذي حققته اليابان بعد عهد « ميجي » . وساعدت على ازدهار الفن بصفة خاصة ، وهو ما يواكب — دائما — ظهور طبقات موسرة تشجع وتقتنى الأعمال الفنية ، كما حدث فى أواخر العصر القوطى — مثلا — عندما انتعشت الطبقة البرجوازية فشجعت الفنون التى انتعشت بدورها ، فكانت بمثابة إيذان بظهور عصر النهضة وفنونها المعجزة .

نظام التعليم :

قدر أحد الأساتذة اليابانيين بأن كل إقطاعية ، يطلق عليها اسم « هان » باليابانية ، كانت تضم في أغلب الأحيان مدرسة « هان » وأنه كان هناك في اليابان ، في أواخر القرن الثامن عشر ، ٢٥٥ من هذه المدارس ، تقوم على تعليم طبقة المحاربين . وكانت لطبقتي الصناع والتجار مدارسهما الخاصة التي كانت تعرف باسم «تيراكويا » باليابانية . وكان يدير هذه المدارس قساوسة بوذيون . وكانت مقاطعة ناجانو وحدها تضم ما يقرب من ٣٠٠٠ مدرسة مماثلة فضلا عن فصول التعليم ذات الطابع البدائي . وكان انتشار التعليم في ذلك الوقت ، مثيرا للدهشة . ذلك أن نسبة الأمية بين شعب اليابان ، الذي كان تعداده حوالى ٣٠ مليونا في تلك الآونة ، لم تكن تتجاوز ٢٠ إلى ٣٠٪ من السكان.

(المجموعات الخمس للّوحات الفنية) :

• تضم المجموعة الأولى اللوحات المرسومة على الحواجز « البارافانات » . وكان الغرض الأساسي من هذه الحواجز هو صد تيارات الهواء وحجب الرؤية عن أعين المارة . ثم تطور استخدام هذه الحواجز مع التطور المعمارى الذي شهدته اليابان في العصور الوسطى وأصبحت هذه الحواجز ـ بعد أن بدأ الرسامون ينقشون عليها لوحاتهم ـ جزءاً من النفائس والتحف التي يزين بها اليابانيون منازلهم .

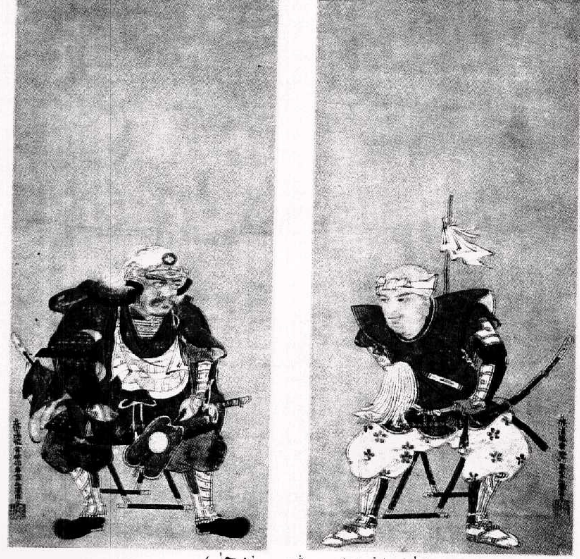
وتصور الحواجز الحرب التي دارت رحاها بين عشيرتي جنجي وهيكي في خلال القرن الثاني عشر . أو قصة الشقيقين سوجا التي تدور حول محاولتهما الأخذ بالثأر لمقتل أبيهما ، الذي كان قد لقى مصرعه ، أثناء حفلة من حفلات الصيد عند سفح جبل فوجي الذي يعتبر رمزا لليابان . وتعرف القصة باسم « سوجا كيوداي نو مونوجاتاري » .

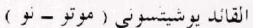
وكثير منها تحمل صورة الصقر فيصور ذلك الطائر الذي كان المحاربون اليابانيون من طبقة « الساموراي » يقدسونه تقريبا ، ويطلقون عليه « تاكانو زو » . أو شجرة صنوبر مغطاة بالجليد (يوكيماتسو زو » مثالا لإحساس اليابانيين بالجمال ، ذلك الإحساس الذي دفعهم إلى وضع لوحات المناظر الطبيعية في منازلهم للاستمتاع بها .

• وتضم المجموعة الخاصة بصور المحاربين بعض المحاربين البارزين في تاريخ اليابان ، مثل صورة الإمبراطور جيمّو « جيمو تينو زو » الذي ينتمى إلى عهد الأساطير. « هاتشيمان ـ تارو يوشيئى زو » أحد الأبطال الذين برزوا في أوائل القرن الحادي عشر ، أما القائد يوشيتسوني فقد كان من المحاربين الأبطال في منتصف القرن الثاني عشر .

وفي خلال النصف الثاني من القرن الثاني عشر ، انتزعت عشيرة جنجى السلطة السياسية في اليابان ، وحكمت البلاد متخذة عاصمة لها في كاماكورا بالقرب من طوكيو . وتعرف هذه الفترة باسم « عصر كاماكورا » . غير أن الإمبراطور الذي كان يقيم في كيوتو ، قام بمحاولة انقلاب للإطاحة بعشيرة جنجي ، وذلك إيمانا منه بأن السلطة السياسية يجب أن تؤول إليه وحده . وكان القائد كوجيما تاكانورى أحد المحاربين الإقليميين الذين أيدوا الإمبراطور وعاونوه في تلك المحاولة . والواقع ان شخصية هذا القائد تعتبر أسطورية ، وكانت إلهاما للعديد من الفنانين .

ويعتبر القائدان « تاكيدا شنجين » و« أويسوجي كنشين » مثالين لقادة طبقة المحاربين « الساموراى » إبان الحرب الأهلية التي شهدتها اليابان خلال القرن السادس . وقد دارت الحرب بينهما سنوات طوالا . وكان كل منهما يتميز بالشجاعة والنزاهة وما زالت




المحاربان (نو – شو – زوجا)


القائد يوشيتسونى (موتو – نو)

هاتان الشخصيتان ، حتى يومنا هذا ، من الشخصيات التي تستهوى الشعب الياباني ، ويحرص على اقتناء اللوحات التي تتناول بطولاتهما وحروبهما .

• أما مجموعة اللوحات التي تضم الصقور ، فأغلب الاحتمال أنها تعبر عن نفسها ولا تحتاج إلى تفسير أو إيضاح .

• وهناك مجموعة من اللوحات تصور المناظر الطبيعية وعادات اليابانيين ، ومن ثم فهي تمثل صورة لليابان خلال فترة « الماضي القريب » . ويسترعى الانتباه في هذه اللوحات ، بصفة خاصة ، المهارة الفائقة والدقة التي تتميز بها .

• وثمة نقوش ترسم على الحجارة وعلى أطباق النحاس غير أن النقوش الشائعة في اليابان هي تلك النقوش التي تحملها الكليشيهات الخشبية والتي تمثل المجموعة الخامسة . وقد شاعت هذه النقوش منذ منتصف فترة « الماضي القريب » ، وزاد الإقبال عليها مع ازدياد الرخاء بين طبقة المدنيين . وكانت نقوش أوكيو – أي التي تصور المجتمع الياباني في ذلك الوقت ، من النقوش التي شاعت بين أفراد الشعب العاديين، واجتذبتهم لما تميزت به من الألوان الزاهية وأسلوب الحفر الرائع . ومن المعروف في معظم أرجاء العالم ، أن هذه النقوش قد تأثر بها الرسامون الانطباعيون الفرنسيون فيما بعد إلى حد كبير . بل إن الفن الحديث كان يتخذها دعامة أساسية للتحديث .

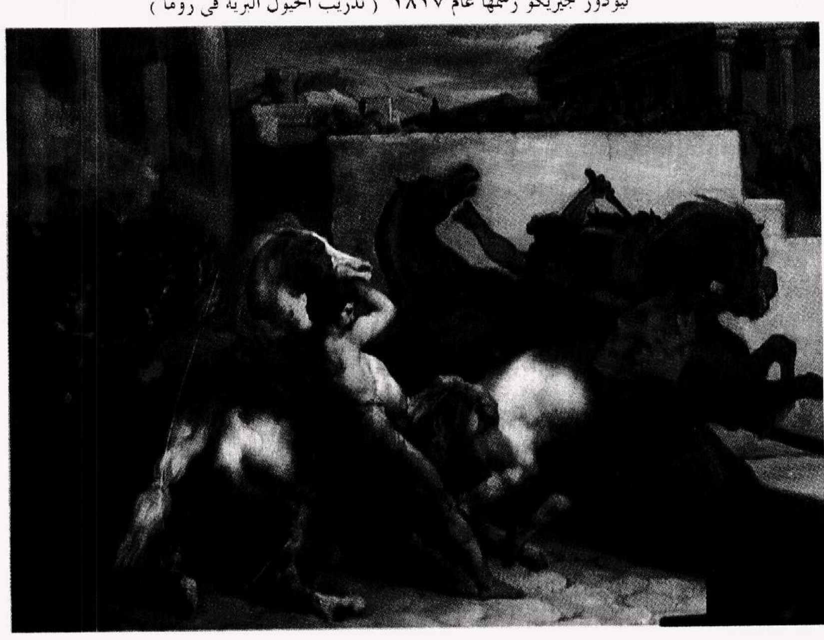
وأخيراً .. يجب ألاّ يتطرق إلى أذهاننا أن الفن الياباني كله – حاليا – يقتصر على أسلوبه الكلاسيكى الذى عُرف به .. أو أنه لم يسهم فى التقنيات المعاصرة التى شملت العالم بأسره .. ولكن الفنان الياباني – مثله مثل اليابان دولة وشعبًا – تعامل مع التحديث وتفوق فيه، وحافظ فى الوقت ذاته على طابعه التراثى الذى صار رمزا لأصالته بين شعوب العالم

تعريفات ميسرة بالمذاهب الفنية الحديثة

الرومانتيكيـــة

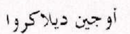
الفن الرومانتيكي له أصوله وقيمه الفنية ، وإن كان من الصعب حاليا أن نقدر هـذه القيـم ، سيما بعد أن تدهور على مر السنين ، وأصبح فنـا أكاديميا يقوم على كل ما يجذب عواطف الناس من القصص المثيرة ، محطمًا بذلك قيود الكلاسيكية المحافظة . وكلمة « رومانتيكية » مشتقة من لفظة « رومان Roman » ومعناها في الفرنسية : قصة أو حكاية . ولكننا وجدنا أن الفن الرومانتيكي عندما تفجر ـ كمدرسة فنية ـ منذ أوائل القرن التاسع عشر ، اعتمد منذ البداية على المبالغة فى التعبير عن الانفعـالات والمشاهد التراجيدية ، لتصبح ذروة الشحنة العاطفيـة التى تحملهـا النزعات الفنية منـذ القـدم . لأن التعبير الرومـانتيكي نزعـة غريزية فطريـة فـى الإنسـان ، تظهـر عندمـا تستثار قريحته بانفعال قـوى .. وعلى ذلك يمكننـا القـول بأن السمات الرومانتيكية قديمة قدم الفن ذاته ، ولكننا لا نستطيع القول بأن هناك مدرسة أو أسلوبا رومانتيكيا ، إلا إذا ساد هـذا الأسلوب بملامحه التعبيرية ليحـدد شكل العمـل الفنـى ومضمونه ، كمـا حدث فـى فرنسـا أو إنجلترا فـى أوائل القرن التاسع عشـر . ومهمـا تطـور الفـن وتعـددت قوالبه وأشكاله وأسماؤه ، إلا أننـا نلحظ فيهـا بعض السـمات التعبيرية الرومانتيكية بسهولة . وحتى فى المدارس الفنية التى تلـت « مدرسـة الرومانتيكيـة » وقـادت التشـكيل إلى التحديث السريع فى النصف الثاني من القرن التاسـع عشر والنصف الأول من القـرن العشـرين ، لا نستطيع أن نعيد «الرومانتيكية » بكامل ملامحهـا كمـا ظهـرت مـن قبـل .. لأن التطوير المتلاحق فى المعالجـات التاليـة قـد فرض على الفن أسلوبا معينا يحمـل ملامـح عامـة تكسبه صفـة واسمًا خاصا به ، ولكنه يحمل قدرا معينا من الرومانتيكيـة يقـل أو يكثر حسب الانفعال والاستثارة التى تحيط بالفنـان وتؤثر على أدائـه . وإذا رجعنـا إلى أصـل « الرومانتيكيـة » فـى الأدب ، وجدنا أنها تعنى أدب العصور الوسطى الذى

تيودور جيريكو رسمها عام ١٨١٧ (تدريب الخيول البرية فى روما)

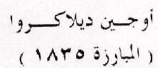




تيـودور جيريكو
(١٧٨١ - ١٨٢٤)



أوجين ديلاكروا



أوجـين ديلاكـــروا
(المبارزة ١٨٣٥)

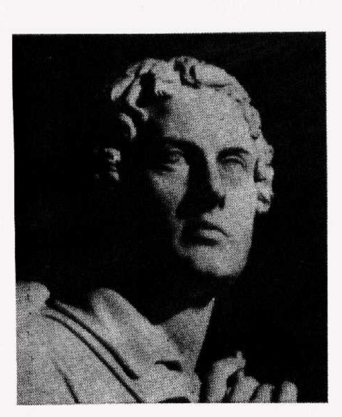




يتحدث عن البطولات والخوارق والأساطير ، تلك الاهتمامات التى راجت فى الأدب الأوربى عامة ، وفى الأدب الإنجليزى والألمانى بصفة خاصة فيما بين القرن الثالث عشر والسادس عشر ، أى أن الرومانتيكية ظهرت فى الأدب قبل ظهورها فى الفنون الأخرى . ولما كان لكل فعل رد فعل ، ظهرت الرومانتيكية فى الفن التشكيلى كرد فعل قوى لتردى الفن فى بهرجة الباروك والروكوكو ، وما تلاه من العودة إلى الكلاسيكية الإغريقية الرصينة الجامدة وجمالياتها المثالية ذات الجلال الأسطورى المتأنق الخالى من الحيوية والانفعال . ويمكننا أن نرجع الفكر الرومانتيكي بأسسه العميقة إلى إنجلترا ، حيث انتقلت الزعامة الفكرية إليها من فرنسا فى القرن الثامن عشر ، بعد الانهيار السياسى والاقتصادى فى فرنسا آنذاك ، بعكس إنجلترا التى سادها الاستقرار والانتعاش وازدياد نفوذ الطبقة الوسطى الحديثة المواكبة لحركة الانقلاب الصناعى والتطور الاجتماعى .

وتبعا لذلك ، ظهر الأدب الإنجليزى الذى يعتمد على النزعة الهروبية والفرار من المعقولية إلى الانفعالية تأكيدا للنزعة الفردية .. وتوالت الأساليب الإنجليزية العاطفية فى مجراها الذوقى الجديد ، كنموذج يحتذى به الاتجاه الرومانتيكى الذى ينبعث من وجدان الفنان متحرر من قيود الأرستقراطية أو المثاليات والأخلاقيات الكلاسيكية المتوارثة . وقد دعم هذا الاتجاه أفكار « جان جاك روسو » ، وكتابات وروايات « ريتشاردسن » .. التى كانت بمثابة بانوراما حية للانفعالية الوجدانية العاطفية الرومانتيكية ، ورد فعل لفكر الطبقة الأرستقراطية المفرط فى التحفظ والعقلانية . وهكذا رأينا أن ثورة الانفعالات هذه .. ما هى إلا جزء من أيدلوجية الطبقات التقدمية فى تحررها وكفاحها ضد القيود الشكلية والرتابة والسكون والتقاليد المحافظة . وكان هناك سبب هام عمل على الحد من حرية التعبير وانطلاق العواطف والانفعالات الخاصة ..

هو تبعية الفنان ـ كاتب أو مصور ـ للطبقة الأرستقراطية المحافظة ، حيث كان يعيش على هبات الموسرين ومعاشاتهم التى يوقفونها للإنفاق على الكتاب والفنانين ؛ فكان حريا بهؤلاء المبدعين أن يسيروا فى ركاب الأرستقراطية وأن يتقربوا إليهم ولاءً وتودّدًا ، وظل هذا المنح والعطاء حتى أواسط القرن الثامن عشر عندما رأينا ازدهار فناني الطبقة الوسطى واستقلال أفكارهم وآرائهم الذاتية .. بل واستقلال مقومات حياتهم عن معونات الأرستقراطيين .. فصارت أعمالهم ، ومدى توزيعها ونشرها ، والتعبير عن ذواتهم فى كل ما تجود به قرائحهم.. كانت هذه الاعتبارات هى الصلة بين المبدع والجماهير دون تبعية أو وساطة .



لورد بيرون

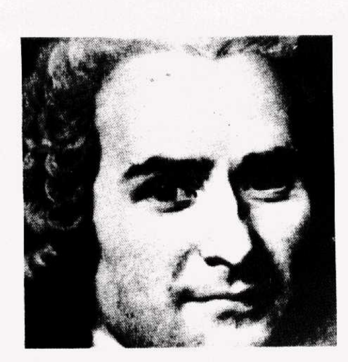
وكانت هذه المتغيرات ذات أثر كبير فى تأصيل الفكر الرومانتيكي متحررا من أية قيود كلاسيكية سواء من ناحية التقنية والأداء الفنى ، أو من ناحية الموضوع والرؤى والأفكار .. وظهر عمالقة الأدب الإنجليزي الرومانتيكي من أمثال بايرون ووالترسكوت وغيرهما ..



شيلر

أما فى الفن ، فقد ظهر الفنانون الذين يتغنون بحب الطبيعة .. ويضفون عليها انفعالاتهم وعواطفهم المتقدة بالحساسية والإثارة .. من أمثال كونستابل وتيرنر ..

وبهذا ، نستطيع أن ندرك قيمة الدور الذى قام به الإنجليز فى الحركة الرومانتيكية ، كقيمة فكرية وتقنيات ذاتية ومضمون عاطفى انفعالى متحرر . وفى ألمانيا رأينا حركة « العاصفة والاندفاع » تتبنى حركة التنوير الحديث مركزة على الطبقة الوسطى .. وأصبحت ألمانيا هى بلد الطبقة الوسطى .. منفتحة ـ فكريا ـ على أساطين الأدب الإنجليزي والفرنسي.. وكانت مكانة « جان جاك روسو» كبيرة جدا على المثقفين الألمان ، حيث كان أتباعه فى ألمانيا أكثر منهم فى فرنسا ذاتها .. وبذلك أصبحت التطلعات الفكرية متأثرة بآراء روسو العاطفية الرومانتيكية . وظهر عدد من الفنانين يرسمون الطبيعة بحسٍ رومانتيكي مرهف .



جان جاك روسو

• ولتعريف المذهب الرومانتيكي بصفة عامة نقول : إن الفكر يطغى على « الشكل » طغيانا كبيرا ، أى أن المعالجة « طريقة الأداء » طيعة مرنة ولا تمثل إلا وسيلة لإظهار المعنى والانفعال الذى يجول فى خاطر الفنان . بعكس بعض المدارس الفنية الأخرى التى يكون « الشكل » فيها ذا ملامح ومقاييس خاصة كدعامة أساسية من دعائمها . ولهذا السبب انهارت الرومانتيكية سريعا كأسلوب عام أو مذهب أو مدرسة مستقلة .. وخضع الفكر الرومانتيكي بعدها — كما كان قبلها — ضمن اتجاهات كثيرة متلاحقة .. فلا يخلو فن — غالبا — من المشاعر والانفعالات مهما اختلفت الأسماء والمسميات حتى اليوم ؛ فثورة المشاعر حيثما وجدت هى الملامح الرومانتيكية لأى فكر إنسانى فى الماضى والحاضر والمستقبل .

وقد أعمل الفلاسفة فكرهم لاستخلاص عناصر الرومانتيكية ، وأوجزوها فى النقاط التالية :

- **الغربة** : فالرومانتيكية دائما يحس بالغربة ويهفو إلى وطن يحيا فيه كما يريد .. أى أنه لا يفقد حنينه أبدا إلى هذا العالم المجهول .. وهدفه التجوال إلى ما لا نهاية . وقد وصف « شيلر » الرومانتيكيين بأنهم « منفيون يحنون إلى أوطانهم دائما » .

- **الهروبية** : النزعة الهروبية عند الرومانتيكى ضرورة .. لا بد أن يبنى له فيها عالما مستقلا يجمع فيه متناقضاته.. والهروب هنا إلى كل زمان ومكان .. إلى الماضى .. إلى الأساطير والخرافات .. إلى الموروثات .. إلى المستقبل وعالم مثالى جديد .. إلى اللاشعور والحلم والخيال ..
- **التناقضية** : والتناقضات هى التى توفر للرومانتيكى أسباب الصراع الذى يبتغيه ؛ فلكل فكر ما يقابله من تناقض : الحياة والموت ، الماضى والحاضر ، الغريزة والعقل ، العزلة والمجتمع .. الأزلى والعابر .. التراث والمستحدث .. ولذلك رأينا الفكر الرومانتيكى ثورة مضادة لفكر سائد .



قارب دانتى (ديلاكروا)

• الذات الثانية : « الأنا الآخر » أو « الذات الثانية » توجد دائما فى صراع داخلى عند الرومانتيكى .. وهى رغبة فى ملاحظة الذات واعتبار أنها شىء مجهول غريب عنه إلى حد الغموض . والرومانتيكى يجد فى هذا الغموض ملجأ يحميه من واقعه الذى لا يستطيع السيطرة عليه بالوسائل العقلية . أى الاحتماء فى اللاشعور كرغبات مكبوتة لا يجدها فى عالمه المعقول .

وعلى أية حال ، فمن الصعب ، بل من المستحيل ، أن نحدد ملامح معينة ثابتة للشكل الرومانتيكى ، فهى تتعلق بالذات .. وبالانفعال العاطفى .. وباللاشعور والتحليق إلى عوالم الغموض ، وغير ذلك من متاهات وشطحات الفكر والخيال .. وكل ما نستطيعه هو أننا نأتى ببعض الفنون الرومانتيكية لنتفحصها ونحللها بقدر الإمكان .. ومن ثم نتعرف شيئا فشيئا على ملامح الشكل الرومانتيكى سواء فى الشعر والأدب أو الموسيقى أو التشكيل .

* * *

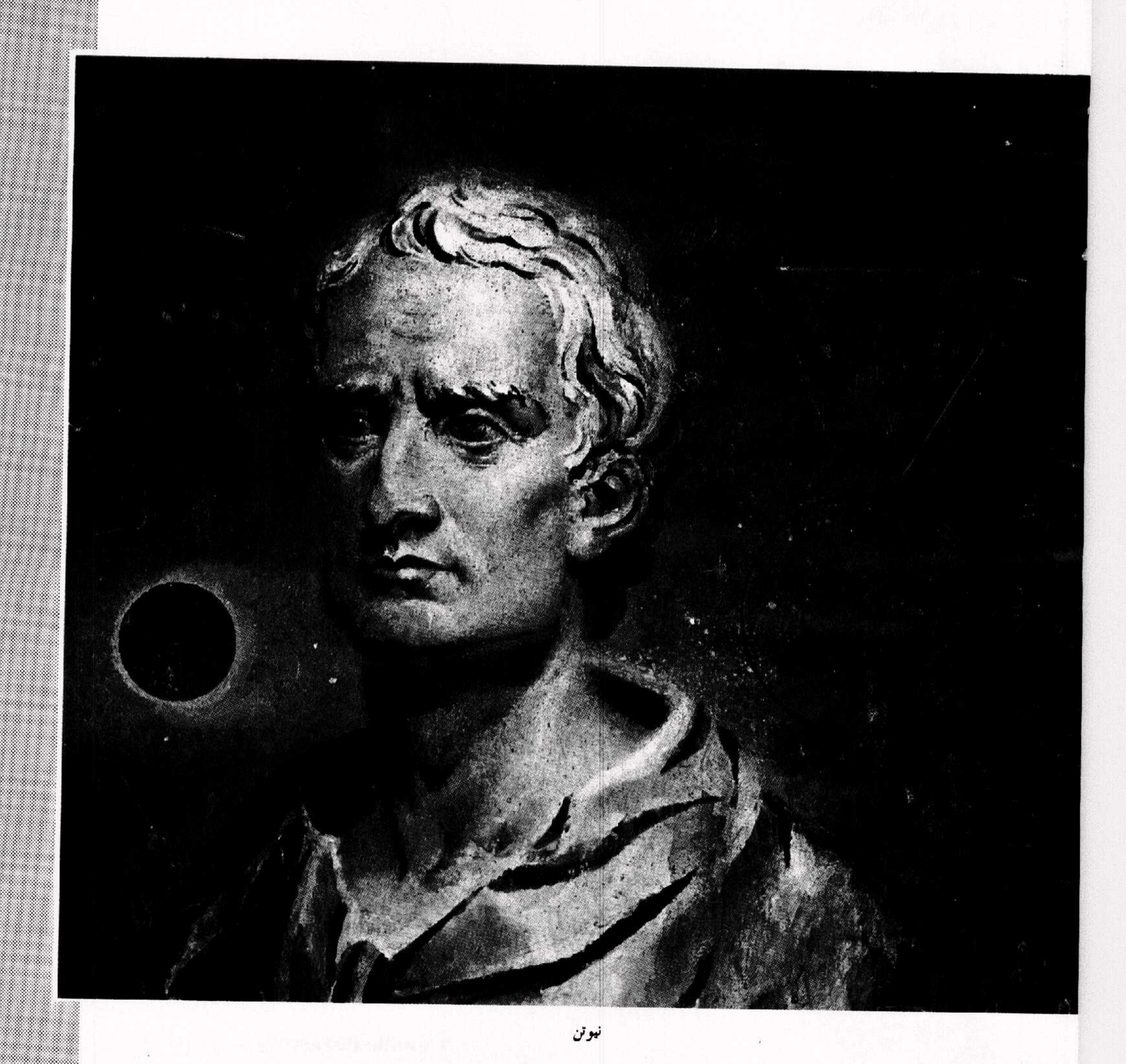
رواد التأثيرية

التأثيرية كنهج فنى وفلسفة فكرية فى الرؤية والتقنية ، أوليناها اهتماما خاصا فى هذا الكتاب ، ولكى تتسع دائرة التعريف بها نستعرض صور أقطابها : من بشّروا بها ، ومن انتهجوها فكرًا وممارسة وأسلوبًا وظلوا أوفياء لها أمناء عليها ، ومن انسلخوا عنها إلى أساليبهم التعبيرية الخاصة .. مزودة بمعلومات موجزة فى تواريخ محددة فى مسيرتهم الفنية حتى نهايتها . ولما كانت النزعة التأثيرية قائمة فى أسلوبها على نظريات التحليل الضوئى .. رأينا أن نبدأ بنبذة موجزة عن إسحق نيوتن وتجاربه فى تحليل ضوء الشمس إلى مكوناته اللونية .

إسحق نيوتن Isaac Newton (١٦٤٣ ـ ١٧٢٧)

وهو فى سن الثالثة والعشرين بدأ أبحاثه فى قوانين الجاذبية الأرضية وقوانين الحركة وقياس الكتل والأوزان والفلك والفيزياء وقوانين المد والجزر وقوة الضغط والضغط المضاد (الفعل ورد الفعل) ، **وتحليل ضوء الشمس** : شعاع من ضوء الشمس ينفذ خلال ثقب فى ستارة عبر مكان مظلم ، ومنشور زجاجى يستقبل هذا الشعاع لينعكس على ستارة مقابلة .. وجد أن الضوء قد رسم مستطيلا بألوان الطيف وليس بقعة من ضوء أبيض . أعلى المستطيل لون بنفسجى وتحته لون أزرق فلون أخضر فالأصفر فالبرتقالى فالأحمر ، وكل لون منها قد انعكس من المنشور الزجاجى بزاوية مختلفة عند استقبالها على الستارة المقابلة .. كما أن مساحة كل لون تختلف فى استطالتها كذلك : أطولها البنفسجى وأقصرها الأحمر . وعندما استقبل نيوتن هذه الألوان على ستارة أخرى من خلال منشور زجاجى آخر .. تجمعت على هيئة بُقعة من ضوء أبيض .. أى عادت لأصلها فى البداية .. وكان هذا الاكتشاف بداية لعلم البصريات الذى ظلت أبحاثه تتشعب وتتعمق طوال القرن الثامن عشر والتاسع عشر .. حتى اتخذه التأثيريون أساسا لأبحاثهم اللونية عوضًا عن الخطوط التى كانت القاعدة الذهبية للرسم قبل ذلك .. ومن هذه الألوان القزحية الأساسية (ألوان الطيف) أخذوا يستخدمونها فى : الضوء والظل والمسافة والإيحاء بالعمق والملمس ، واستخلاص الألوان المكملة (التوافق والتناقض) والساخنة والباردة .. حتى انصهرت ألوانهم فى انفعالاتهم وحملوها بشحناتهم العاطفية وانطباعاتهم النفسية فى أساليبهم التعبيرية بعد ذلك .

• • عاش نيوتن ٨٤ عاما ، وظلت القوانين التى وضعها للحركة والجاذبية الأرضية Gravity سارية علميا حتى عهد ألبرت أينشتين (ألمانى المولد عام ١٨٧٩) واستحداث قوانين النسبية فى القرن العشرين .



نیوتن



• • جوستاف كوربيه Gustave Courbet : (الرسام الواقعى)

ولد فى مدينة أورنانز Ornans سنة ١٨١٩ –



١٨٣٩ ترك أورنانز إلى باريس .

١٨٤٤ اشترك فى أول معرض لصالون باريس .

١٨٤٩ اشترك فى الصالون وحصل على الميدالية الذهبية الثالثة .

١٨٦٢ افتتح مرسما لتعليم تلامذته كعادة المشاهير من الفنانين .

١٨٧٢ أقام فى إكسيل Exile فى سويسرا .

حتى وفاته عام ١٨٧٧ .

• • إدجار ديجا Edgar Degas :

ولد فى باريس سنة ١٨٣٤ .

١٨٤٥ التحق بمدرسة لوى لوجران Louis - le - Grand .

١٨٥٣ بدأ يتدرب على نقل لوحات المشاهير فى متحف اللوفر ، وفى نفس الوقت كان يدرس القانون .

١٨٥٥/١٨٥٦ التحق بمدرسة الفنون الجميلة بباريس .



١٨٦٢ تعرف على مانيه Manet وتقرب إليه .

١٨٦٥ عرض أعماله فى الصالون .

١٨٧٦ اشترك بأربع وعشرين لوحة فى المعرض الثانى للتأثيريين .

١٨٩٢ أقام معرضًا خاصًا للوحاته فى Durand - Ruel Gallery .

١٨٩٥ – ١٩٠٥ اهتم برسم راقصات الباليه بألوان الباستيل .

توفى عام ١٩١٧

• • إدوارد مانيه Edouard Manet

ولد فى باريس سنة ١٨٣٢

١٨٥٠ التحق بمدرسة الفنون الجميلة .

١٨٥٦ أخذ يتدرب عن النقل من لوحات متحف اللوفر .

١٨٦٥ عرض لوحته الشهيرة أوليمبيا Olympia فى الصالون .

١٨٧٣ باع ٢٩ لوحة من أعماله فى Durand-Ruel .



١٨٧٤ عمل مع رينوار ومونيه فى تعاون وتنسيق لصالح التأثيريين ، وكان دائم العرض فى الصالون .

توفى سنة ١٨٨٣

وتقديرا له أقيمت قاعة تذكارية تضم مرسمه وأعماله فى باريس وكان ذلك عام ١٨٨٤ بعد وفاته .

• • كامى بيسارو Camille Pissarro

ولد عام ١٨٣٠ فى Virgin Islands, Danish West Indies

١٨٤٢ التحق بالمدرسة فى باريس .

١٨٤٧ عاد لمساعدة عائلته فى الأعمال التجارية فى فيرجين آيلاندر .

١٨٥٢/٥٤ أقام فى فنزويلا Venezuela .



١٨٥٥ عاد إلى باريس ومارس الفن فيها بانتظام .



١٨٥٩ بدأ عرض مناظره الطبيعية فى الصالون ، وتعرف على مونيه فى الأكاديمية السويسرية بباريس ، ثم تعرف عام ١٨٦١ على سيزان فى نفس الأكاديمية وعمل معه بعد ذلك فى عامى ٧٢ ، ٧٣

١٨٧٠ انتقل مع عائلته إلى لندن بسبب الحرب .

١٨٨٣ أقام معرضا خاصا به فى Durand Ruel .

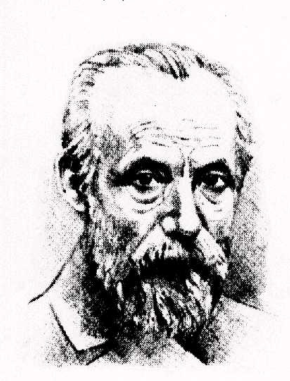
٩٠/١٨٨٦ اشتهر بأعمال التنقيطية Pointillist .

١٨٩٨ أهدى له ماتيس مرسما تقديرا له .

توفى عام ١٩٠٣ .

• • بيير أوجست رينوار Pierre Auguste Renoir

ولد فى ليموج Limoges عام ١٨٤٠ .



١٨٤٤ انتقلت أسرته لتقيم فى باريس .

٥٧/١٨٥٦ عمل فى مصنع للتحف الخزفية رساما ومزخرفا على تحف البورسلين .

١٨٦٢ التحق بمدرسة الفنون الجميلة .

١٨٦٤ عمل مع مونيه Monet وبازى Bazille وسيسلى Sislery .

١٨٦٧ اشتهر برسم الصور الشخصية . وعرض فى معارض التأثيريين بدءا من عام ١٨٧٤ .

١٨٨١ سافر إلى إيطاليا والجزائر .

١٩٠٠ مرض بالروماتيزم وفى عام ١٩٠٣ انتقل إلى الجنوب فى « كانى» Cagnes .

توفى عام ١٩١٩ .

• • كلود مونيه Claude Monet

ولد فى باريس عام ١٨٤٠

٥٧/١٨٥٦ اشتهر برسومه الكاريكاتورية فى بداية حياته الفنية .



١٨٥٨ تعرف على رسام المناظر الطبيعية بودان Boudin .

١٨٦٠ عمل بالأكاديمية السويسرية بباريس .

١٨٦٢ التحق بمرسم جلير Gleyre .

١٨٦٥ عمل مع كوربيه (رسام الواقعية) فى تروفيل Trauville .

١٨٧٢ زار لندن وهولاندا .

١٨٧٥ أقام فى أرجنتى Argenteuil .

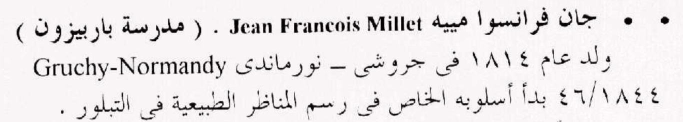
١٨٨٣ انخرط فى منهج التأثيريين حتى صار من أقطاب الحركة التأثيرية أقام فى جيفرنى Giverny وتوالت أعماله التأثيرية حتى أنه عرض ٦١ عملا فى Petit gallery عام ١٨٩٨

١٩٠٨ زار فينيسيا Venice وأصيب بضعف فى بصره .

توفى عام ١٩٢٦



• • جان فرانسوا مييه Jean Francois Millet . (مدرسة باربيزون)



ولد عام ١٨١٤ فى جروشى – نورماندى Gruchy-Normandy

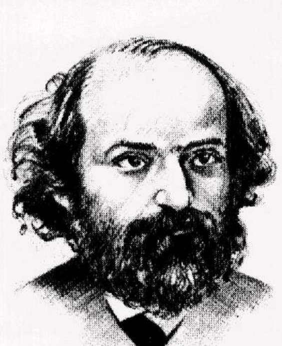
١٨٤٤/٤٦ بدأ أسلوبه الخاص فى رسم المناظر الطبيعية فى التبلور .

١٨٤٨ بدأ فى عرض لوحاته فى معرض الصالون .

١٨٤٩ ترك باريس وقصد قرية باربيزون ضمن فنانى رسم الخلاء من الطبيعة مباشرة (جماعة باربيزون Barbizon)

توفى عام ١٨٧٥

• • بول سيزان Paul Cezanne

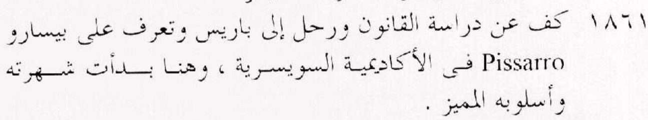


ولد عام ١٨٣٩ فى إكس – أون – برفانس Aix-en-Provence .

١٨٥٥ التحق بالدراسة فى بلدته إكس Aix

١٨٥٨/٥٩ درس القانون ولكنه يريد أن يكون فنانا .

١٨٦١ كف عن دراسة القانون ورحل إلى باريس وتعرف على بيسارو



Pissarro فى الأكاديمية السويسرية ، وهنا بدأت شهرته وأسلوبه المميز .

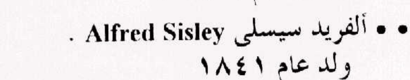
١٨٧٤ عرض مع التأثيريين فى معرضهم الأول ثلاث لوحات من أعماله .

١٨٨٢ عرض مع رينوار بعد أن توثقت علاقتهما بإميل زولا .

١٩٥ عرض ١٥٠ عملا فى معرض خاص به .

مات عام ١٩٠٦ .





• • ألفريد سيسلى Alfred Sisley .

ولد عام ١٨٤١

١٨٥٧ أرسل إلى لندن لدراسة أعمال التجارة .

١٨٦٢ عاد إلى باريس والتحق بمرسم جلير الشهير Charles Gleyre .

١٨٦٦ عرض أول أعماله فى الصالون .

١٨٧٢ زاد الإقبال على شراء لوحاته .

١٨٨١ أقام معرضًا خاصا لأعماله .

١٨٨٩ استقر فى موريه Moret .

حتى مات عام ١٨٩٩



• • برتا موريسوت Berthe Morisot

ولدت عام ١٨٤١ فى مدينة بورج Bourges بفرنسا .

١٨٥٥ استقرت فى باريس وبدأت ممارسة الفن .

١٨٥٦/١٨٥٧ درست أعمال الكلاسيكيين والرومانتكيين (آنجر وديلاكروا) Ingres, Delacroix .

١٨٦١ عملت مع كورو Corot فى رسم المناظر .

١٨٦٤ عرضت لوحتين للمناظر الطبيعية فى الصالون .

١٨٦٨ وثقت علاقتها بالتأثيريين ولا سيما مانيه Manet وديجا Degas.

١٨٧٢ زارت إسبانيا .

١٨٧٤ عرضت مع التأثيريين فى معرضهم الأول ، ثم فى الثاني ١٨٧٦

١٨٨٥ زارت هولاندا .

١٨٨٧ عرضت فى المعرض العالمي الكبير الذى أقيم فى باريس .
وماتت عام ١٨٩٥ .



• • **جوستاف كايبوت Gustave Caillebotte**

ولد عام ١٨٤٨ فى باريس

١٨٦٨/٦٩ درس القانون بباريس .

١٨٧٤ توطدت علاقته بديجا .

١٨٧٩ عرض ٢٥ عملا له فى أربعة معارض للتأثيريين فى أنحاء مختلفة.

١٨٨٣ ترك الحياة الباريسية واستقر فى بيته فى أرجنتى Argenteuil .
توفى عام ١٨٩٤



• • **مارى كاسات Mary Cassatt**

ولدت عام ١٨٤٤ فى الولايات المتحدة الأمريكية ، بولاية بنسلفانيا Allegheny, Pennsylvania

١٨٥١ انتقلت مع عائلتها إلى أوروبا واستقرت فى باريس وبدأ اهتمامها بدراسة الفن .

١٨٦١/٦٥ عادت إلى أمريكا والتحقت بأكاديمية الفنون ببنسلفانيا

١٨٧٢ عادت إلى باريس لتكملة دراستها الفنية .

١٨٧٧ أقنعها ديجا بالانضمام لحركة التأثيريين .

١٨٨٦ عرضت مع التأثيريين فى آخر معرض لهم .

١٨٩٣ عرضت أعمالها فى قاعة دوراند — ريل Durand-Ruel وشغفت بالفن الياباني مثل جميع الفنانين التأثيريين ؛ فكانت دائمة التردد معهم على المعروضات اليابانية فى أنحاء باريس .

١٨٩٨ زارت بلدها أمريكا بعد غيبة طويلة منذ عام ١٨٧٢

١٩٠١ زارت إيطاليا .

١٩٠٤ حصلت على وسام الشرف تقديرا لها من الحكومة الفرنسية Legion of Honour
ماتت عام ١٩٢٦



• • **بول سينياك paul Signac**

ولد فى باريس عام ١٨٦٣

١٨٨٠ ظهرت أولى أعماله بالأسلوب التأثيرى

١٨٨٤ تبلورت شخصيته وتحدد أسلوبه المميز مع زميله سورا Seurat

١٨٨٩ توطدت صلته بفان جوخ وكان دائم الزيارة له فى آرل Arles

١٨٩٠ زار إيطاليا واطلع على فنون عصر النهضة .

١٨٩٣ اشترى بيتا فى حى الفنانين فى تروبيز Tropez
توفى سنة ١٩٣٥ .

• • جورج سورا George Seurat

ولد فى باريس عام ١٨٥٩ .

١٨٧٤ ظهرت أولى لوحاته ورسوماته الخطية كمحاولات فنية واعدة.

٧٩/١٨٧٧ التحق بمدرسة الفنون الجميلة فى باريس .

من ٨٦/١٨٨٣ ظهرت أعماله الزيتية الكبيرة وأهمها لوحة La Grande Jatte .

مات عام ١٨٩١



• • فانسنت فان جوخ Vincent Van Gogh

ولد بشمال برابانت بهولاندا Holland, North Brabant عام ١٩٥٣

١٨٥٧ ولد شقيقه ثيو Theo الذى كان له أثر كبير فى حياته .

١٨٦٩ عمل فى محل لبيع التحف تابع لمؤسسة جوبل Goupil .

١٨٧٣ استقر فى لندن بفرع المؤسسة هناك .

١٨٧٥ نقل إلى مقر الشركة الرئيسى فى باريس حتى فصل من العمل عام ١٨٧٦ فعاد إلى لندن ليعمل مدرسا فى الوعظ الدينى وداعيا للفضيلة .

١٨٨٠ بدأ يمارس عمله كرسام وظهرت أعماله منذ ذلك الحين وكثرت إبداعاته حتى مات ١٨٩٠ .



• • بول جوجان Paul Gauguin

ولد فى باريس عام ١٨٤٨ ، وأقام مع العائلة فى ليما — بيرو Lima-Peru

١٨٥٦ بدأ تعليمه فى أورْليانز Orleans

١٨٦٥ عمل بشئون التجارة فى البحر Merchant Seaman

١٨٦٨ التحق بالبحرية فى الأسطول الفرنسى .

٧٢/١٨٧١ بدأ يمارس الفن فى أوقات الفراغ إلى أن شغف بفن الرسم.

١٨٧٦ أخذ يبيع لوحاته لمن يطلبها .. وكانت ذات طابع تأثيرى .

١٨٧٩ عرض مع التأثيريين فى معرضهم الرابع فاشترك بأعماله النحتية.

١٨٨١ اشترك فى المعرض التأثيرى السادس بست لوحات من أعماله.

١٨٨٥ بدأت مشاجراته مع ديجا ثم مع فان جوخ فى آرل عام ١٨٨٨

١٨٩٤ عاد إلى باريس .

١٩٠١/١٨٩٥ أقام فى جزيرة تاهيتى . ومن عام ١٩٠٣/١٩٠١ فى جزيرة ماركيزاس Marquesas حتى وفاته (١٩٠٣) .

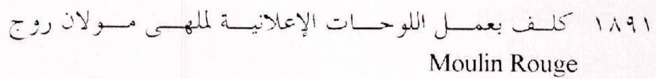


• • هنرى دى تولوز لوتريك Henri de Toulouse-Lautrec

ولد عام ١٨٦٤ فى ألبى Albi

١٨٨٤ استقر فى حى الفنانين مونمارتر فى باريس Montmarte حيث بدأ يزاول نشاطه الفنى .

١٨٨٦ عمل فى مرسم كورمو Cormon


١٨٩١ كلف بعمل اللوحات الإعلانية لملهى مولان روج
Moulin Rouge

١٨٩٢ قام بعملية استنساخ صور للوحات بطريقة طبع الليثوجراف . استنفد عمره القصير بأعماله السريعة وشطحاته حتى مات عام ١٩٠١



• • أندريه ديران Andre Derain

ولد عام ١٨٨٠ فى شاتو بالقرب من باريس Chatou

١٨٩٠ بدأ دراسته ليكون مهندس ميكانيكا .

١٨٩٩ تعرف بماتيس .

١٩٠٠ تعرف على فلامنك Vlaminck وأعجب بفنه وعمل معه حتى مات عام ١٩٥٤



• • هنرى ماتيس Henri Matisse

ولد عام ١٨٦٩

٨٩/١٨٨٧ درس القانون

١٨٩٠ بدأ فى دراسة الفن وممارسة الرسم فى أكاديمية جوليان .

٩٧/١٨٩٥ درس الفن فى مدرسة الفنون الجميلة بباريس

١٩٠١ عرض لوحاته فى معرض الفنانين المستقلين .

١٩٠٨ توالت أعماله التصويرية واشترك فى حركة التكعيبية ثم بأسلوبه المميز حتى مات عام ١٩٥٤ .

• • • •

الرمزية :

هى اتجاه أدبى ينسب إلى « مالارميه » وأتباعه ، عرفت بمظاهرها التصويرية التى خرجت إلى الوجود التشكيلى الحديث فى القرن العشرين وإن بدأت فى الظهور فى أواخر القرن التاسع عشر ، حين ولدت هذه الحركة عام ١٨٨٦ ، حيث ظهر الكتاب الذى ألفه « مورياس » Moreas تحت اسم « Manifeste du Symbolisme » وعرف فيه الرمزية بأنها الاستعاضة عن الواقع بالفكرة ، أو التعبير الحسى عن شىء خفى ، أو إلباس الشىء النكرة شكلا محسوسا ، أو التصوير المجازى وهو المفهوم الأدبى للرمزية ، كما أن نشر أشعار « مالارميه » عام ١٨٨٧ وظهور معرض « جوجان » و« برنار » وغيرهما عام ١٨٨٩ .. ساعدت الحركة الجديدة كمدرسة فنية تعتمد على الرمز عوضاً عن المسمى الواقعى . وانتشرت الرمزية على نطاق واسع فى إنجلترا وألمانيا وإيطاليا ودول الشمال الأوربى . وإذا كانت الرمزية لم تتخذ طريق الثورة فى كيان فن التصوير ذاته مثل الانطباعية ، إلا أنها أثرت فى الفكر الفنى وابتكاراته فى القيم التشكيلية فى القرن العشرين كما رأينا عند استعراضنا للنزعات المستحدثة التى بدأت مع مطلع هذا القرن .

التعبيرية :

حركة فنية عاطفية نشأت فى الوقت الذى ظهرت فيه الوحشية تقريبا ، وكان مركز ثقلها ألمانيا ، وكانت أعمال فان جوخ ومعرض ماتيس فى برلين ١٩١١ وكتابات «فيتشر» ١٩١٤ ، وجماعة «القنطرة» ١٩٠٥ ـ ١٩١٢ ، وتحليل المفكرين لأسباب التحول للتحول فى الحياة الاجتماعية الألمانية ، كل هذا ساعد على انتشار التعبيرية فى ألمانيا ثم فى دول أوروبا ، وكانت فلسفتها هى التعبير عن المنظورات بصيغة عاطفية.. أى تمثيل الواقع وليس نقله، وبرزت أعمال سيزان — جوجان — مونشى — إنسور وكثيرين من معاصريهم .. وكانت حركة التعبيرية تغييرا هاما فى مسار النقل الدقيق عن الواقع .. أو تصوير الحس المباشر وتوقيف اللحظة كما فى التأثيرية .. وفتحت باب المعالجات النفسية الانفعالية فى التشكيل الحديث ، كما فى الأدب والسينما .

الوحشية :

هى حركة فنية بدون رائد أو رئيس أو برنامج معين ، إنما هى مجموعات من الفنانين جمعهم النقاد تحت مراسم لم يقبلوها هم أنفسهم . وقد حكى ماتيس تاريخ إطلاق اسم « الوحشية » على أعمال الفنانين بالقصة التالية : قال :

« كنا نعرض فى صالون الخريف فى باريس عام ١٩٠٥ ، وكان معى ديران ـ مانجان ـ جوجان ـ ماركيه ـ كاموان ـ فلامنك ـ فريز — دوفى — براك — وفان دونجين، وقد عرض المثّال مارك فى وسط القاعة تمثالا نصفيا لطفل إيطالى منمق التفاصيل ، وقد دخل فوكسيل ـ الناقد المعروف ـ القاعة وقال للمثّال مارك : تعال يا دوناتيللو فى وسط هؤلاء الوحشيين .. » أى أنه وصف باقى الأعمال الجريئة ذات المعالجات الحادة والشطط التكنيكى بأنها أعمال متوحشة لفنانين متوحشين ! وقد تركزت الأضواء حول ماتيس كأبرز فنانى هذه الحركة الفنية ، وسرعان ما انتهت عام ١٩٠٧ عندما ظهرت التكعيبية لتحتل مركز القيادة فى الأبحاث الفنية المتطورة المتعلقة بالبناء الهندسى بالتكتيل أو بالتجريد للمنظورات . وتوالت الأبحاث اللونية مثل « تكثيف الألوان » ، و«الإنشاء أو البناء باللون » . وتمتاز الأعمال الوحشية بجسارة ألوانها واستعمال الألوان النقية غير المركبة وقد قال ماتيس : « ليس هناك نقطة أهم من نقطة أخرى على مسطح اللوحة » .. ـ أى أنه يناقض عملية التركيز على بؤرة اللوحة أو اعتبار جزء منها هو الأهم وهو الكيان الرئيسى فيها ... والوحشية ـ كما جاء ذكرها من قبل ـ تحررت من نقل المنظورات ومحاكاتها أو التسجيل الحسى للحظة العابرة .. وقد وضح ماتيس ذلك فقال : « إننى قبل كل شىء لم أخلق امرأة وإنما أصنع لوحة » ، أى أنه جعل من الفن صياغة جديدة للمنظورات محملة بشخصية الفنان وعواطفه وبصمته الذاتية .

ولكن الوحشية لم تكن منهج ماتيس المستقر ، بل إنها كانت مرحلة عابرة فى تطريق تطوره .

التكعيبية :

هى أهم ثورة جمالية فى القرن العشرين ، وأهم أبطالها براك ـ بيكاسو ـ جوان جرى — وفرناند ليجيه .. وقد امتد أثر التكعيبية إلى العمارة والصناعات والأدب كنوع من التذوق الفنى الحديث .. وكان الناقد الشهير فوكسيل أول من بشر بالتكعيب فى المعرض الأول لبراك عام ١٩٠٨ .. وانتشرت التكعيبية بسرعة فاقت التصور فيما بين ١٩٠٧ — ١٩١٤ . بل امتدت إلى ما بعد الحرب العالمية الأولى حتى عام ١٩٢٥ ، ويقسم المحللون التكعيبية إلى ثلاث مراحل : المرحلة السيزانية (نسبة إلى سيزان) فيما بين ١٩٠٧ — ١٩٠٩ . المرحلة التحليلية[١] عام ١٩١٠ . المرحلة التخليقية (١٩١٣ — ١٩١٤) أو التركيبية[٢] وبعد ذلك ظلت هذه النزعة متداولة بين الفنانين ولكن بدون إبداع أو رؤية منهجية جديدة .

---

(١) التكعيبية التحليلية : Analytical Cubism (وهى تجزىء الأجسام إلى مكعبات) .

(٢) التكعيبية التركيبية : Synthetic Cubism (وهى رد فعل للتحليلية كعودة إلى واقع الأشياء) .

وبعد الكشف عن الفنون الزنجية والبدائية بصفة عامة ، بفضل براك ، وبيكاسو الذى أبدع لوحته « غانيات أفينيون Les demoiselles d'Avignon » أصبحت التكعيبية تقود الفن إلى البحث فى الجذور لإثراء الأشكال بالتبسيط والاختزال وصرامة البناء . وتعددت الأفكار وتبدلت الرؤية الفنية واستحدثت فنون اللصق والإيهام وخداع البصر والتجميع Collage ، وصدرت الكتب التى تشرح الأساليب المختلفة للتكعيبية ، وكان من أهمها الكتاب الذى ألفه « جلايزيس وليتزنجر » وترجم إلى العديد من اللغات الأوروبية بما فيها الروسية .

وفى أواخر أيامها .. تراجعت المكعبية فقد عاد «براك» إلى نوع من الدراسات الكلاسيكية ، وكذلك رجع «جرى»[١] إلى الواقعية . أما بيكاسو فلم يكف يوما عن التجديد وتغيير نزعاته الفنية .

المستقبلية :

فى ٢٠ فبراير عام ١٩٠٩ أعلن الشاعر الإيطالى «فيليبو توماس مارينيتى»[٢] صيحته الشهيرة فى بيانه الذى نشرته جريدة الفيجارو.. معلنا ظهور المستقبلية : « سوف نتغنى بحب الخطر والنشاط المحموم ، والجسارة وروح التمرد ، سوف نشيد بالعدوان والسهاد والخطوات الوثابة والقفزات البهلوانية واللكمة فوق الأذن ، سوف نعلن على الملأ أن العالم قد ازدان بجمال من نوع جديد ـــ هو السرعة . إن السيارة فى سباق للسيارات وهى تتحلى بمواسير كالثعابين، هى أجمل من « انتصار ساموراس » (تمثال من روائع الفن الإغريقى المثالى) ، سوف نمجد الحرب ـــ واهبة الصحة والنشاط ـــ والروح العسكرية والوطنية ، والفن الفوضوى الهدام بأفكاره القاتلة ، سوف نحتقر النساء ، فهلموا يا مضرمى الحرائق ، أشعلوا النار فى المكتبات ، حولوا مجرى الطوفان والسيول إلى المتاحف ، ودعوا تحفها تغرق أو تطفو ، إننا نتحدى نجوم السماء ! » .

هذا النص الموتور ذو النزعة التمردية يُبجل السرعة والميكانيكية ، ويتنكر للتراث والأمجاد الفنية التى تضمها أروقة المتاحف ، وتتنبأ بالحرب والصراع والدمار . والتف حول مارينيتى مجموعة من الفنانين من أمثال جياكومو بالاّ وأومبرتو بوتشيونى ولويجى روسولو (موسيقى شهير) .. وغيرهم ، وتأثروا بأفكاره وتوقعاته ؛ فأصدروا بدورهم «بيان الفنانين المستقبليين » ، فى مدينة تورينو مرددا صدى صيحة مارينيتى ، ولكنه أكثر وضوحا وأهدأ صياغة . جاء فيه :

« إن جميع الحقائق التى تلقن فى المدارس والمراسم ، لم يعد لها وجود بالنسبة إلينا . لقد أطلقنا أيدينا حرة نقية لتبدأ كل شىء من جديد . وإننا لنعلن أنه لا يمكن أن يقوم فن عصرى إلا إذا اعتمد على إحساس عصرى خالص ؛ فالفن والإحساس لفظان لا ينفصمان . والحركة التى نسعى إلى تصويرها على لوحاتنا ، لن تكون حركة مجمّدة .. إن كل شىء فى حالة حركة وجريان وتحول سريع .. والأشباء فى تحركها تتضاعف إلى ما لا نهاية ، ويتغير شكلها مع تدافعها[٣] ، كاهتزازات منطلقة فى رحاب الفضاء . وهكذا الحصان الذى يجرى لن يكون له أربع سيقان ، وإنما عشرون ، وحركة هذه السيقان ترسم مثلثات .. » .

ونلاحظ أن فكرة المستقبلين هى الحركة الديناميكية بعكس سكون Static التكعيبية . وكان قطبا الحركة المستقبلية هما الفنانان : بالاّ وبوتشيونى Balla & Boccioni ورسم بالاّ لوحته الشهيرة « كلب يجرى» فرسم للكلب عدة سيقان متلاحقة مكان كل ساق تكاد أن تندمج كل منها فى الأخرى . وهذه محاولة للايهام

---

(١) جوان جرى Juan gris فنان أسبانى كان يوصف بأنه أشد المعكبيين معكبية .

(٢) مارينيتى Marinetti شاعر إيطالى كان لصيق الصلة بحركة الفن التشكيلى .

(٣) يمكن توضيح فكرة المستقبليين فى تجربة الحركة وتغيير الشكل طبقا لهذه الحركة ، إذا أخذنا قطعة ورق على هيئة مستطيل (كارت) ، وثبتناها من وسطها على سن دبوس ، ثم ندفعها بقوة بطرف أصبعنا لتدور على هذا المحور (الدبوس) ، فى حالة دورانها لا نراها مستطيلا كما هى فى الواقع ولكننا نراها مهتزة أقرب إلى الدائرة . ومع تباطؤ السرعة نراها كأنها عدة مستطيلات متلاحقة .

بالحركة والسرعة . كما أن بوتشيوني رسم كثيرا من اللوحات : قاطرة بخارية وإشارات مرور وجسور ومصابيح سكك حديدية وأنفاق وطرق ملتوية .. وكل هذه الأشياء تندفع وتتداخل وتدور حول بعضها البعض .. وكأنه ينحت أشكالا تطوف بأرجاء الفضاء أو تتحرك فى الفراغ اللانهائى . وهكذا انتشرت المستقبلية فى شتى البلاد الأوروبية .

ولم تكن المستقبلية فى التصوير فقط .. بل امتدت إلى المسرح والسينما والشعر والعمارة فى ثورة عارمة بتقنيات تناسب كل فن من هذه الفنون .

أما المستقبلية الإيطالية فقد تدرجت فى دروب غريبة وانضمت إلى الحركة الفاشية عن طريق مارينيتى الذى كان داعية من دعاة الفاشستية فى المجتمع الإيطالى . وكذلك الفنانون الروس ، فقد انفتحوا على الإنشائية والمبادئ التى انعقدت على ثورة أكتوبر .

التصوير الميتافيزيقى :

هى حركة فنية فيما بين ١٩١٠ — ١٩١٥ وهى فكر أقرب إلى الأدب منه إلى الفن وترجع إلى جيورجيو دى كيريكو الذى يعتبره السيرياليون واحدًا من روادهم . وهى نزعة ولدت فى أثينا وخضعت للتركيبات والتصنيفات الألمانية (رومانسية وتصوفية) ، وتأثرت بالرمزية واستقامة الخطوط فى العمارة الإيطالية الكلاسيكية .. وعندما استقر الفنان جيورجيو دى كيريكو[1] فى باريس عام ١٩١١ ، تفاعل مع الطليعة الصاخبة من أنصار التكعيبية والمستقبلية. ومن أقواله الشهيرة :

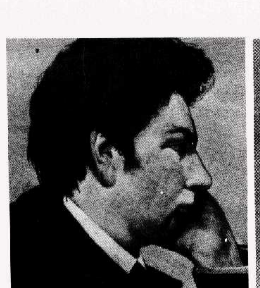
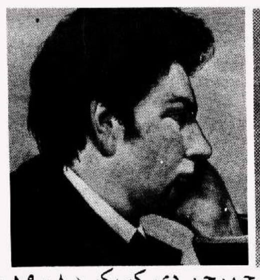
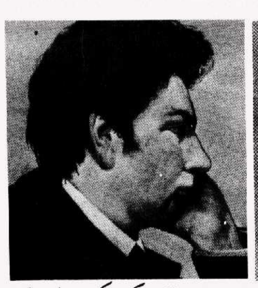
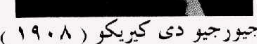
« لقد بدأت أرى الخيالات الأولى لفن أكثر كمالا وأشد عمقا وتعقيدا وتلخيصا ، وتجاسرت وشرحت فكرتى هذه لأحد مشاهير النقاد فى باريس .. ولخصت منهجى بأن أطلقت عليه « التصوير الميتافيزيقى » والنتيجة هى اللغز المثير فى غرابته : رؤية حديثة متطورة تعود إلى المعالجة التكنيكية بالغة الدقة الواقعية، الشخصيات المجمدة كأنها فى متحف الشمع ، العمارة الفارغة .. المنظور ذو الخطوط الدائرية .. كل هذا الوجود الخطير « الزائد عن الواقع » أى « ما فوق الواقع » هو « السيريالية Surrealisme » المبكرة التى سبقت التنظيم السيريالى الذى انبثق رسميا فى عام ١٩٢٤ .

وهذا النهج هو ما سار عليه الفنان الألمانى ماكس ارنست Max Ernst فى أعماله الأولى ، هو وبول ديلفو Paul Delvaux ومجموعة رواد الميتافيزيقية .

وهكذا أصبح التصوير (الميتافيزيقى) مدرسة فنية أخذت مكانها ومكانتها بين المدارس الفنية الشهيرة كانفتاح على « ما وراء الواقع » ولم يمكث التصوير الميتافيزيقى حتى الحرب العالمية الأولى كجماعة منظمة ، لأن أعضاءه قد تفرقوا — كل فى تعبيريته الخاصة — حتى داهمتهم الحرب .

الفارس الأزرق :

جماعة « الفارس الأزرق Der Blaue Reiter » الألمانية هى أقرب إلى « مجموعة من الفنانين » وليست جمعية منظمة تمثل تنظيما فنيا ينشر منهجه كمدرسة معترف بها . ولدت فى عام ١٩١١ بهدف تعريف الجمهور الألمانى بالنزعات الفنية الحديثة ، وكان من روادها «كاندنسكى» الروسى و« فرانز مارك Franz Marc » الألمانى ومجموعة أخرى من الفنانين الألمان ، وقد كوّنوا جماعتهم هذه بعد أن انشقوا على « رابطة الرسامين » التى تأسست قبل ذلك فى ميونخ . وقد أقاموا أول معارضهم فى ديسمبر عام ١٩١١ ، ومعرضهم الثانى فى ١٩١٢ بعد أن انضم إليهم

كاندنسكى (١٩١٣) — جيورجيو دى كيريكو (١٩٠٨)

(١) جيورجيو دى كيريكو Griorgio di Chirico ولد فى اليونان من والدين إيطاليين . درس فى إيطاليا وألمانيا .

فنانو « جماعة القنطرة Die Brucke » التى تأسست عام ١٩٠٥ وانفرط عقدها بعد أن نشب الخلاف بين أعضائها. وهكذا رأينا جماعة « الفارس الأزرق » فى معرضها الثانى ، وقد اكتملت فيه ملامح رؤيتهم الفنية ، بحيث صار معرضًا عالميا للحداثة اشترك فيه فنانون من كل الدول الأوروبية تقريبا .

ونلاحظ أن « تحديث الفن » كان هو فلسفتهم بصفة عامة ، ولكنهم لم يضعوا نهجا محددا كبرنامج يوحد بين أهدافهم ، ولهذا السبب ، لم تنتشر جماعتهم ولم تتسع لتشمل الدول الأوروبية الأخرى ، كما تفرقت تحت وطأة الحرب العالمية الأولى التى قتل فيها اثنان من أهم رواد الجماعة هما فرانز مارك ، وأوجست ماك ، بينما أصبح كاندنسكى بعد ذلك هو والرسام السويسرى بول كليه Paul Klee من أعظم وجوه فن القرن العشرين .

السوبرماتزم :

بدأت فى عام ١٩١٥ عندما انفصم الفنان الروسى كازيمير ماليفيتش Kasimir Malevitch من « التكعيبية والمستقبلية » فقرر أن ينبذ كل ما له صلة بالواقع أو المعانى أو العواطف ، غير مُبق فى لوحاته إلا على الأشكال الهندسية الخالية من التفاصيل .. وحتى من الألوان وأطلق على مذهبه الجديد اسم السوبر ماسية (أو العلوانية أو الفوقانية أو الأولية) بمعنى أولوية الإحساس الصرف « Suprematism » . وقال فى وصف منهجه : «إن السوبرماسية تلخص فن التصوير برمته فى مربع أسود على لوحة بيضاء ، وإننى لم أخترع شيئا من عندى ، فما هذا إلا صورة الليل المظلم الذى شعرت به فى أعماق نفسى» !

وتطور بعد ذلك بأن خطا خطوة للأمام ؛ فرسم مربعا أبيض على أرضية بيضاء ، ليبلغ غايته فى الصفاء ! وكأن لوحاته بمثابة « حُلم هوائى » أو « بطاقة كونية » . وفى عام ١٩١٨ عكس اللون بأن رسم المربع بالأبيض على أرضية سوداء (وهو عمل وحدوى اللون فى الفن الحديث). ومن أجل البحث فى موضوع « الكون » و« اللانهائية » لم يستعمل اللون الأزرق الذى هو لون الماء والسماء وأحد ألوان الطيف ..لكنه استخدم اللون الأبيض وحجته أن اللون الأبيض يحتوى ـ علميا ـ على كل الألوان.

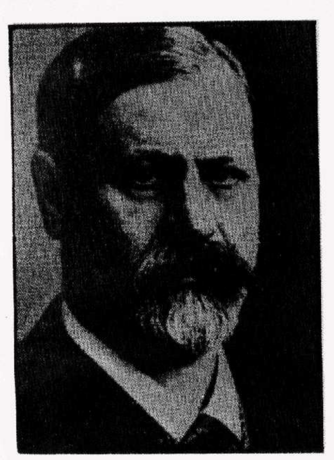
الدادية :

كانت الدادية معبرا منطقيا للسيريالية التى جاءت بعدها. وقد ولدت حركة الدادية Dada فى باريس وزيورخ ونيويورك فى وقت واحد تقريبا قبل انكسار ألمانيا فى الحرب العالمية الأولى ، ولكنها شبت ونمت وازدهرت فى باريس .

أما فى سويسرا ـ الدولة المحايدة ـ فقد لجأ إليها الفنانون فى كل دول العالم .وسعى الداديون إلى كل الدول الأوروبية والأمريكية ينشرون التهكم والسخرية والاستخفاف بكل شىء : فكل شىء يساوى لا شىء ! فقد كان الدمار الذى يشيعه الحرب فى كل مكان هو الباعث النفسى الأول لهذه الحركة العبثية . ولذلك كان رد فعل هؤلاء الفنانين هو خلق نوع من « الفن » يناقض « الفن » : أى: Anti-Art ، ليناظر الخراب والدمار . ولم تكن الدادية نتيجة مباشرة للحرب العالمية الأولى .. ولكنها كانت بمثابة انفجار تلقائى لحالة نفسية شاعت آنذاك قبيل الحرب . فإذا ما نظرنا إلى ما بلغته التكعيبية على يدى براك وبيكاسو من تشويه فى معالم الطبيعة وتمزيق أوصالها حتى أصبحت نوعا من العدمية Nihilism ، وفى إيطاليا (فى ميلانو) وجدنا أن « المستقبليين » قد أعلنوا الحرب بدورهم على « التوافق والانسجام » أو ما يسمى الهارمونى Harmony أو الذوق السليم ، اللذين كانا أساس الفن وقانونه الأزلى منذ عشرات القرون . وفى عام ١٩١٢ ابتدع الثنائى الديناميكى وهما براك وبيكاسو أسلوب الكلاج Cillage بلصق قصاصات الصحف والبطاقات والخرق الملونة على اللوحة ، باعتبارها عنصرًا تشكيليا من

عناصر التكوين ، ثم وضع المجسمات من الأوراق والأخشاب والأحجار والنسيج وغير ذلك على اللوحات كنوع من « خداع البصر » ..

كل ذلك كان ــ ولا شك ــ أقرب إلى سلوك الداديين.. ولكن الدادية ــ كسلوك ومنهج عام ــ عندما انبثقت من زيورخ عام ١٩١٦ كانت انطلاقة لكوامن متراكمة فجرها دمار الحرب . وقد تزعم الداديين فى زيورخ الشاعر الروسى الأصل كرستيان تزارا Christian Tzara والمثال الألمانى هانز آرب Hans Arp وفى الوقت نفسه كان مارسيل ديشامب Marcel Duchamp ــ التكعيبى السابق ــ يعرض داديته فى نيويورك « وفرنسيس بيكابيا » الأسبانى يعرض أعماله العبثية فى مجلة فنية فى برشلونة كانت بمثابة أداة اتصال بين فروع الدادية فى العالم. أما ماكس ارنست Max Ernst فقد استقر فى باريس وأصبح ــ بعد جولاته الدادية ــ من أعلام السيريالية بعد أن انحلت حركة الداديين فى أعقاب الحرب . وقبل أن تتفكك ، كانت قد بلغت أوجها عام ١٩٢٠ بإقامة معرض حافل فى باريس ، ثم أقيمت آخر المعارض الدادية فى عام ١٩٢٢ كذلك فى العاصمة الفرنسية ، وكان معرضًا أدبيا للكتّاب والشعراء أكثر منه فنيا . وفى هذا العام (١٩٢٢) دب الصراع والاختلاف بين كرستيان تزارا (زعيم جماعة الداديين الألمان) وأندريه بريتون Andre Breton (زعيم الداديين الفرنسيين) .. وفى النهاية عقد النصر فى هذا الصراع لبريتون الذى تمكن من اجتذاب كثير من المفكرين والكتاب والفنانين من جنسيات مختلفة ، ليصبح بعد ذلك بعامين زعيما لحركة فنية جديدة هى السيريالية . التى التحم فيها فن التصوير مع الرمزية مع نظريات سيجموند فرويد فى التحليل النفسى وغوامض الأحلام واللاشعور .



سيجموند فرويد

دى شتيل :

تزعم حركة « دى شتيل De Stijl » عام ١٩١٧ رسامان هولنديان هما ثيوفان دوسبورج Theo van Doesburg ، وبييت موندريان Piet Mondrian (الذى تزعم التجريدية الهندسية من قبل) ، وعندما قامت هذه الحركة الفنية فى هولندا ، دعما حركتهما بأن أصدر موندريان مجلة تحمل نفس الاسم « دى شتيل »[١] لنشر كل ما هو جديد فى الفن المرئى . وقد عمدا إلى توضيح النهج التشكيلى بضرورة استخدام الخطوط الرأسية والعرضية بألوان أساسية واضحة واختزال الأشكال بتجريدها إلى أبسط صورها على هيئة أشكال هندسية . وكان أن عمل هذان الرسامان على تنقية « التكعيبية » من نزعتها الزخرفية الهوجاء ــ فى رأيهما ــ ووضعا لهذا الغرض نظرية جديدة تدعى « الصفوانية » أو « النقائية Purpism » ، وإذا أضفنا هذا الاتجاه الصفوانى إلى الاتجاه العام لحركة « دى شتيل » الذى يعتمد أساسا على التنظيم

(١) ظلت المجلة « De Stijl » تصدر من عام ١٩١٧ حتى ١٩٢٨ حين تفرقت المجموعة كل فى سبيله باحثا عن مناهج وأساليب أخرى . وصدر العدد السنوى لعام ١٩٢٣ وتولى الإشراف عليه دوسبورج فخصصه للحديث عن عبقرية موندريان ومآثره على التحديث فى الفن .. وعندما توقفت المجلة فى عام ١٩٢٨ ، ومات ثيوفان دوسبورج ، نشرت زوجته عددا خاصا من « دى شتيل » يخلد ذكراه ويحكى مشوار حياته الفنية والأدبية ؛ فقد كان عبقريا متعدد الجوانب : رساما ونحاتا ومهندسا معماريا وأديبا .

الهندسى .. وجدناه يمتد إلى باقى الميادين كالعمارة والديكور والتصميم الصناعى وغير ذلك .

ونلاحظ أن الاتجاهات الفنية الثلاثة : السوبرماسية ودى شتيل والصفوانية ، قد قامت كلها — بالرغم من بعض الاختلافات بينها — على قاعدة مشتركة هى : صفاء الخطوط والاختزال الهندسى . وظهر أعلام كثيرون متأثرين بهذه النزعة من أمثال المهندس المعمارى الفرنسى « جانيريه Jeanneret » الذى اتخذ لنفسه فى هذا الميدان اسم شهرة هو « لوكوربوزييه Le Corbusier » . ولم يلبث أن أصبح لوكوربوزييه رائد الاتجاه الجديد لفن العمارة فى فرنسا .

السيريالية :

كانت الدادية — كما رأينا — حركة معادية للفن Anti art ، بمعنى أنها رد فعل عنيف لمأساة الحرب والحياة التى تندثر فى يأس تحت أقدامهم ، فلم يكترثوا بشىء لأن كل شىء يساوى لا شىء ! ومن بين رماد الدادية قامت على أنقاضها السيريالية . وقد تناولناها بشىء من التفصيل فى هذا الكتاب من قبل . وقد عم الفكر السيريالى وضم الشعر والدراما وعلم النفس والفلسفة . والسيرياليون يتخذون من فلسفة هيجل Hegel منفذاً ميتافيزيقيا لهم .. كما يعتبرون سيجموند فرويد هو المؤسس الحقيقى لاتجاهات مدرستهم الفنية ، فيما يختص « بالتحلل من العقل والتفكير ، والارتواء من الينابيع الخفية فى اللاشعور »! وهذه الينابيع لا تتفجر إلا إذا أطلقنا لخيالنا حرية العنان ، وأتحنا للتفكير حركته « التلقائية » ، وترجمة ذلك إلى رؤيا رمزية وحساسية شعرية . والحركة السيريالية — كما عرّفها أندريه بريتون Andre Breton فى بيانه Manifeste du Surrealisme الذى صدر عام ١٩٢٤ تتلخص فى التعبير عن خواطر النفس فى مجراها الحقيقى ،



جوان ميرو — هيجل

بعيدا عن كل رقابة يفرضها العقل ، ودون أى حساب للاعتبارات الخلقية أو الجمالية ؛ ثم الإيمان بسلطان الأحلام المطلق ، والعمل على أن يحل هذا المذهب محل أى مذهب آخر فى حل الجوهرى من مشكلات الحياة .

ومن أقطاب السيريالية مارك شاجال Marc Chagall [١] وجيورجيو دى كيريكو Giorgio di Chirico ، وأشهرهم جميعا هو سلفادور دالى Salvador Dali الذى اشتهر ببهلوانيته الفذة العجيبة مع مقدرته الفائقة كفنان مبدع مثقف ، ويرجع إليه الفضل فى إثراء السيريالية بنظرياته الجديدة مثل : البارانويا النقدية Paranoia Critique وهى تصورٌ فى خياله وعالمه الباطن والتعبير عنه بدقة — تصويريا — كأنه حقيقة واقعة . ومن السيرياليين أيضا ماكس إرنست Max Ernst[٢] الذى ابتدع أسلوبين غريبين هما : الفَرتّاج Frottage والكلاّج Collage ، ومنهم أيضا بول دلفو Paul Delvaux وجوان ميرو Joan Miro وأندريه ماسون Andre Masson وماتّا Matta وولفريدو لام Wilfredo Lam ونلاحظ أن هؤلاء الأربعة هم سيرياليون تتصف أعمالهم بأنها أقرب إلى التجريدية . ونرى كذلك عنصر « التغريب Depaysement » أى نقل الكائنات من

---

(١) مارك شاجال . فنان روسى ولد عام ١٨٨٩ . ودرس الفن فى أكاديمية بطرسبورج فى لينينجراد ثم رحل إلى باريس واستقر فى حي الفنانين (مونمارتر) ، وعاد إلى روسيا عام ١٩١٤ حيث قامت الحرب العالمية الأولى ، فمكث هناك حتى انتهت الحرب ، وبعدها بسنوات عاد مثل كاندنيسكي وكثير من الفنانين إلى باريس .

(٢) الفَرتّاج Frottage هو الحكاكة (من الفعل : حك) وضع الأجسام ذات الملمس الخشن . (مثل قطع النقود المعدنية) وحك سطح الورقة فوقها بلون داكن لتترك صورة لهذه الأشياء ذات الأسطح الخشنة .

وسطها المعهود إلى وسط وأجواء غريبة عنها ، وفلسفة هذا الاتجاه في السيريالية : أن تتاح للعين وللنفس أن تراها رؤية جديدة على خلاف صورتها المألوفة .. وبتغير جوها التى اعتادت عليه من قبل ، تتغير الرؤية التى تتشكل بالوضع الجديد فتبعث فى النفس الإثارة والإيحاء والإلهام . وهذا العنصر (التغريب) نراه فى كثير من لوحات دالى وماكس إرنست وغيرهما من السيرياليين .

وقد بلغت هذه الحركة أوجها فيما بين عامى ١٩٢٤ — ١٩٣٩ وتمركزت فى باريس وانتشرت إلى باقي العواصم العالمية . وكان آخر معارضها الدولية فى العاصمة الفرنسية فى عام ١٩٤٧ عقب الحرب العالمية الثانية .

وإذا كنا اليوم نعايش العشرات من الاتجاهات والنزعات الفنية المعاصرة .. فلنتأملها جيدا ، لنجد أنها لا تخرج في أساسها عن حركتين عظيمتين من فنون القرن العشرين هما: التكعيبية والسيريالية ! الأولى ومعظم أبحاثها في الشكل ، والثانية تتعلق بالمضمون .



رينيه ماجريت

فهرست

رقم الإيداع ٣٦٠٦ / ٩٥
الترقيم الدولى 8 - 0913 - 11 - 977